



جامعة سمنان



جامعة تشرين

دراسات في اللغة العربية وأدابها

- الخطاب النقدي عند نويس عوض المفاهيم والإجراءات
لـدكتور نظيفه برهم
- فاعلية التحليل البلاغي في النقد الفنى
لـدكتورة إبتسام أحمد حمان
- أهمية الدور الوظيفي لقياس الشبه في الدرس النحوى
الدكتور محمد إبراهيم خليفة الشوشكوى
- ناي الرومي في نهاية الشعر العربي الحديث
الدكتور وفيق سليمان
- شعرية التكوين البديعى لدى عبد القاهر الجرجاني
الدكتورة بثينة سليمان
- تقني الصورة في قصيدة إيوان كسرى للباحثى
لـدكتور فرامرز ميرزاني
- تاريخ الأدب المقلن في إيران
الدكتور هادي نظري منظم

مجلة فصلية محكمة تصدر عن جامعتي:

٢٠١٠ / سوريا - تشرين

١٣٨٩ / إيران - سمنان

السنة الأولى، ربيع، العدد ١

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها

فصلية علمية محكمة

صاحب الإمتياز: جامعة سمنان

المدير المسؤول: الدكتور صادق عسكري

رئيس التحرير: الدكتور محمود خورسندی والدكتور عبدالكريم يعقوب

المدير الداخلي: الدكتور إحسان إسماعيلي طاهري

المستشار العلمي: الدكتور آذر تاش آذرنوش

المصحح: الدكتور شاكر العامري

هيئة التحرير (حسب الحروف الأبجدية):

أستاذ جامعة طهران

الدكتور آذر تاش آذرنوش

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور إبراهيم محمد الب

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور لطفية إبراهيم بره

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور محمد إسماعيل بصل

أستاذ مساعد بجامعة تشرين

الدكتورة رنا جوني

أستاذ مشارك بجامعة سمنان

الدكتور محمود خورسندی

أستاذ مشارك بجامعة تشرين

الدكتور رفي محمود سليمين

أستاذ جامعة تربیت معلم

الدكتور حامد صدقی

أستاذ مساعد بجامعة سمنان

الدكتور صادق عسكري

أستاذ مساعد بجامعة علامه طباطبائی

الدكتور علي گنجان

أستاذ مشارك بجامعة همدان

الدكتور فرامرز میرزابی

أستاذ جامعة علامه طباطبائی

الدكتور نادر نظام طهرانی

أستاذ جامعة تشرين

الدكتور عبدالكريم يعقوب

الخبير التنفيذي: محمد مهدي قدس

المنضد والمخرج الفني: مهرداد آزاد

الطباعة والتجلید: جامعة سمنان

العنوان: إيران، مدينة سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، مكتب مجلة دراسات في اللغة

العربية وآدابها

البريد الإلكتروني: Lasem@Semnan.ac.ir

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِيْمِ

دراسات

في اللّغة الْعَرْبِيَّةِ وآدابها

مجلة علمية محكمة، تُصدرها جامعتا
سمنان وتشرين، في إيران وسوريا

مكتبة لسان العرب
www.lisanarb.com

السنة الأولى، ربيع، العدد ١
٢٠١٣ هـ / ش ٨٩

شروط النشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها

مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها مجلة فصلية محكمة تتضمن الأبحاث المتعلقة بالدراسات اللغوية والأدبية التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتين العربية والفارسية، وتسلط الضوء على المثقفة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

تشرّف المجلة الأبحاث المبتكرة في المجالات المذكورة أعلاه باللغة العربية مع ملخصات باللغات العربية والفارسية والإنجليزية على أن تتحقّق الشروط الآتية:

- ١- يجب أن يكون الموضوع المقدّم للبحث جديداً ولم ينشر من قبل، ويجب أن لا يكون مقدماً للنشر لأية مجلة أو مؤتمر في الوقت نفسه.
- ٢- يرتّب النصّ على النحو الآتي:

(أ) صفحة العنوان: (عنوان البحث، اسم الباحث ومرتبته العلمية وعنوانه والبريد الإلكتروني).

(ب) الملخصات الثلاثة (العربية والفارسية والإنجليزية في ثلاثة صفحات مستقلة حوالي ١٥٠ كلمة) مع الكلمات المفتاحية في نهاية كل ملخص.

(ت) نصّ المقالة (المقدمة وعناصرها، المباحث الفرعية ومناقشتها، الخاتمة والنتائج).

(ث) قائمة المصادر والمراجع (العربية والفارسية والإنجليزية)، وفقاً للترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين.

٣- تدوّن قائمة المراجع بالتترتيب الهجائي لشهرة المؤلفين لشهرة المؤلفين متتابعة بفواصله يليها بقية الاسم متتابعاً بفواصله، عنوان الكتاب بالحرف المائل متتابعاً بفواصله، رقم الطبعة متتابعاً بفواصله، مكان النشر متتابعاً ببنقطتين، اسم الناشر متتابعاً بفواصله، تاريخ النشر متتابعاً ببنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة في مجلة علمية فيبدأ التدوين بالشهرة متتابعة بفواصله ثم عنوان المقالة متتابعاً بفواصله ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل متتابعاً بفواصله، رقم العدد متتابعاً بفواصله، تاريخ النشر متتابعاً بفواصله ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متتابعاً ببنقطة.

٤— تستخدم الهوامش السفلية ويتم اتباع الترتيب الآتي إذا كان المرجع كتاباً: اسم الكاتب بالترتيب العادي تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب بالحرف المائل تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المرجع مقالة فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفلية: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفواصل، عنوان المقالة متبوعاً بفواصل ضمن علامات التنصيص، عنوان المجلة بالحرف المائل، رقم الصفحة متبوعاً بنقطة.

٥— تخضع البحوث لتحكيم سري من قبل حكمين لتحديد صلاحيتها للنشر. ولا تُعاد الأبحاث إلى أصحابها سواء قُبِلت للنشر أم لم تُقبل.

٦— يذكر المعادل الإنكليزي للمصطلحات العلمية عند ورودها لأول مرة فقط.

٧— يجب ترقيم الأشكال والصور حسب ورودها ضمن البحث بين قوسين صغيرين، وتوضع دلالاتها تحت الشكل. كما ترقم الجداول بالأسلوب نفسه، وتوضع الدالة فوقها.

٨— ترسل إلى المجلة ثلاثة نسخ من البحث، مطبوعة بواسطة الكمبيوتر على ورق قياس A4 على وجه واحد مع CD، (الخط Simplified Arabic ١٤، الهوامش ٣ سم من كل طرف). وتدرج الأشكال والجداول والصور في موقعها ضمن النص.

٩— يجب أن لا يزيد عدد صفحات البحث على عشرين صفحة بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع.

١٠— في حال قبول البحث للنشر في مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها يجب عدم نشره في أي مكان آخر.

١١— يحصل صاحب البحث على ثلاثة نسخ من عدد المجلة الذي ينشر فيه بحثه.

١٢— الأبحاث المنشورة في المجلة تعتبر عن آراء الكتاب أنفسهم، ولا تعتبر بالضرورة عن آراء هيئة التحرير.

١٣— ترسل البحث والمراجعات إلى رئيس تحرير المجلة على عنوان التالي: في إيران: سمنان، جامعة سمنان، كلية العلوم الإنسانية، الدكتور محمود خورسندی.

Mahmoodkhorsandi7@gmail.com .٠٢٣١٣٣٥٤١٣٩

في سوريا: الراذقية، جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدكتور عبد الكريم يعقوب، .٠٩٦٣٤١٤١٥٢٢١



كلمة العدد

اللغة العربية لغة حية متكاملة تدين إليها الثقافة الإسلامية وحضارتها مدى الأعصار والقرون الماضية في تبيين القيم الإنسانية. وقد كان القرآن الكريم آخر معجزة سماوية، أعظم ما أهدته العربية إلى البشرية.

إن البحث في تاريخ الأدبين العربي والفارسي ونوصوصهما النثرية والشعرية ودراسة ما فيهما من العلوم والفنون القيمة والحديثة تكسبنا المهارات الضرورية لتنمية مستوى التعامل بين الشعوب الإسلامية.

هذا وبناء على الرغبة المتبادلة بين جامعة سمنان وجامعة تشرين في توسيع العلاقات الثقافية والعلمية، تم الاتفاق بين الجامعتين لنشر مجلة علمية مشتركة بعنوان: دراسات في اللغة العربية وأدابها تهدف إلى نشر الأبحاث والدراسات الأدبية واللغوية التي تبرز التفاعل القائم بين اللتين العربية والفارسية عبر العصور وتسلیط الأضواء على المثقافة التي تمت بين الحضارتين العريقتين.

نشر المجلة الأبحاث القدية المتعلقة باللغة العربية وأدابها صرفاً ونحواً وبلاعجاً، إلى جانب الدراسات المقارنة بين العربية والفارسية. ويتم النشر طبعاً بعد تحكيم علمي دقيق حسب المعايير العلمية والمواصفات الفنية.

وتجدر الإشارة أخيراً إلى أن القائمين على المجلة في إيران وسوريا يطمحون في رفع مستوى المقالات علمياً ومنهجياً. فالمطلوب من المؤلفين والمنقحين والحكام التركيز على الموضوعات الجديدة والاهتمام بالمعايير العلمية والمنهجية في أبحاثهم.

فهرس المقالات

الخطاب الندي عند لويس عوض ١	
	الدكتور لطفيه برهان
فاعلية التحليل البلاغي في النقد الفني ٢٣	
	الدكتورة إبتسام أحمد حمان
أهمية الدور الوظيفي لقياس الشبه في الدرس النحوي ٤٧	
	الدكتور محمد ابراهيم خليفة الشوشري
ناي الرومي في لهة الشعر العربي الحديث ٦٣	
	الدكتور وفيق سليمان
شعرية التكوين البديعي لدى عبد القاهر الجرجاني ٧٥	
	الدكتورة بشينة سليمان
تلقي الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحترى ١٠٢	
	الدكتور فرامرز ميرزابي
تاريخ الأدب المقارن في إيران ١٢٥	
	الدكتور هادي نظري منظم

الخطاب النصي عند لويس عوض المفاهيم والإجراءات

* د. لطفيه برهم

الملخص

انطلاقاً من أن لكل منهج نصي، أو مدرسة نقدية خطابها المشتغل من خطاب كلي، وأن لكل ناقد خطابه الخاص المتمثل في مفاهيمه، أو فيما يمارسه من هيمنة ضمن حقوله الإنتاجية، توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النصي عند "لويس عوض"؛ لنحدد مفاهيمه وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النصي، المتعدد الجوانب؛ إذ يجد فيه الباحث نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، وانبثق ثانيهما من الحديث عن الحديث وإجراءاته؛ ذلك لأن الناقد حاول بناء منهج، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأكبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه؛ ليكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى وصراعات.

كلمات مفتاحية: الخطاب النصي، المفاهيم والإجراءات.

مقدمة:

توقفنا في هذه الدراسة عند الخطاب النصي عند "لويس عوض"؛ لنحدد مفاهيمه

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا

وإجراءاته المنهجية، بغية الوصول إلى الخصوصية التي يتميز بها هذا الخطاب النبدي، الثر، المتعدد الجوانب، الذي ينم على تفافة شمولية موسوعية، نفرض علينا ألا نحدد الرؤية النقدية العامة عند ناقتنا بالتوقف عند تناوله جنساً أديباً واحداً؛ لإيمانه بوحدة الفنون كلها، وتلقيها في قواسمها المشتركة، ووحدة الثقافات الإنسانية وتدخلاتها أيضاً.

أما بالنسبة إلى مفاهيم الخطاب النبدي عند "لويس عوض" فيجد الباحث نوعين من المفاهيم، ارتبط أولهما بقضايا الفنون، من ذلك تحديده مفاهيم: الشعر والشاعر، والدراما، والصناعة والإلهام، والتضمين، والشكل والمضمون...، وإنبعاث ثالثهما من الحديث عن المنهج وإجراءاته، كما في تحديد مفاهيم: الفن للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سبيل الحياة، والأدب للإنسانية، والأدب الهداف، والأدب الاشتراكي، والالتزام، وهي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة، ووظيفة الأدب وعلاقته بالحياة.

أهمية البحث والهدف منه:

تأتي أهمية البحث من أنه يبحث في نقد النقد، متخدّاً من الخطاب النبدي عند "لويس عوض" مادة للموضوع المشار إليه في العنوان، لتحديد هذه المفاهيم وضبطها وفق الرؤية المنهجية لـ "لويس عوض"، التي لا تفصل عن رؤية الدراسات الواقعية الاجتماعية.

أما الهدف من البحث فيتحدد بوضع رؤية "لويس عوض" النقدية موضعها في الخطاب النبدي العربي المعاصر؛ ذلك أن هذا الناقد لم يقن رؤيته بالمنهج الاجتماعي، بل فتح المجال واسعاً أمام هذا المنهج لفهم الظاهرة الأدبية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً.

منهج البحث:

يقوم البحث على المنهج الوصفي بوصفه أداة إجرائية تمكن الباحث من إمعان النظر في النصوص النقدية غير معزولة عن سياقاتها في الخطاب النبدي عند "لويس عوض"، مستهدياً بالرؤية التحليلية؛ بهدف وصف هذه النصوص وتحليلها؛ لتحديد المفاهيم النقدية،

والإجراءات المنهجية في تناول الظاهرة الفنية، للوصول إلى الرؤية النقدية، التي تجسد موقف الناقد من العالم ورؤيته له.

— أولاً: مفاهيم الخطاب الناطق عند "لويس عوض":

— مفهوم الشعر:

يربط "لويس عوض" الشعر والفن — بصفة عامة — بالمجتمع ماهية ووظيفة؛ إذ تتحدد ماهية الشعر بوصفه إلهاماً، حرية، إبداعاً، أركانه الخيال النشيط والعواطف القوية، وحرية الخلق، وهي جمياً عناصر مرتبطة بالمجتمع؛ لأنها لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائد الاعتدال^(١)، وهذا يعني أن "لويس عوض" من مؤيدي مدرسة الطبع، التي تربط الشعر بالإلهام والحرية والإبداع، لا من مؤيدي مدرسة الصنعة التي تعد الشعر فناً للأسرار، ومكوناته، مؤكدة أن الإلهام بغير الفن والمجهود لا يجدي؛ أي أنه صقل وصناعة^(٢). إنه من مؤيدي وثبات الخلق، لامن مؤيدي صنعة البناء، يقول في سياق حديثه عن مسرحية (بير السلم) لسعد الدين وهبة: (ليته يتخلص من رسم كل شيء بالمسطرة والفرجار كأنه بناء قدير. فلو أنه فعل هذا أو ذاك لكان منه فنان خالق وعميق. إنه يفسد أغواره العميقة كثيراً بسفاف القول لجمهور غليظ، وهو يفسد وثبات الخلق كثيراً بصنعة البناء)^(٣).

أما في تحديد وظيفة الشعر فلا يكفي تحديد "هوراس" لها بالإفادة أو الإمتاع^(٤)، أو بهما معاً لحل مشكلة وظيفة الفن في نظر "لويس عوض"؛ لأن الوظيفة الكبرى التي اختص الشعر بها هي قيادة الفكر، التي (تنسخ لكافة نواحي النشاط الإنساني من فلسفة وتشريع

١ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً، ترجمة: لويس عوض. (القاهرة: مكتبة الهضبة المصرية، ١٩٤٧). ١٥.

٢ - هوراس، فن الشعر، ترجمة: لويس عوض (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٢، ١٩٧٠) ٧٥ - ١٠٤.

٣ - لويس عوض. المورة والأدب (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧) ٣٣٢.

٤ - ينظر: هوراس. فن الشعر، ت: لويس عوض. ٥٥ - ٢٠٦ و ٥٦ من التذييل.

تنقيف خقي، وتربيه للحساسية، وتتبؤ بقوانين المجتمع المستقبلية، وتوطيد لنواهmis المجتمع الراهنة إن كانت صالحة، أو هدم لها إن كانت فاسدة...^(٥). وبتقدير النظر في هذه الوظيفة نجد أنها في خاتمة المطاف وظيفة أخلاقية^(٦)؛ لأنها تقيفية خلقية، وتربيه للحساسية، فهي مرتبطة بالمجتمع حاضراً ومستقبلاً، وهذا ناتج عن الارتباط الوثيق بين الشعر والقيم الاجتماعية الأخلاقية والسياسة والفلسفية؛ وبذلك يوضع الجمال الشعري بصورة كلها في خدمة المضمون الأخلاقي، (كتب شلي في "الدفاع" يربط بين الشعر والأخلاق، فقال: إن الأساس في الأخلاق هو الخيال، فالخيال وحده نستطيع الخروج من حدود "الأنما" الضيقة، ونحس بما يحس به الغير، وهذا لا نستطيع أن نحس بما يحس به الغير إلا إذا وضعنا أنفسنا موضع الغير، وهذا لا يتأتى إلا باستعمال الخيال. ولما كان الشعر من أدعى الأشياء إلى تتميم الخيال، كان الشعر أدلة أخلاقية كبرى؛ لأنه يساعدنا على فهم إحساسات الآخرين، ومن ثم احترامها)^(٧). وفي هذا الدفاع أيضاً أن الشعر وليد الوحي وليس وليد المنطق، والوحي من الخيال، والخيال محرك العاطفة والعاطفة هي سر الخير في الأخلاق؛ لذلك كان الخيال عند شلي هو "الأداة العظمى لتحقيق الخير الأخلاقي". في "الدفاع" أن جوهر الأخلاق هو الحب^(٨) ، ولكن شلي رغم شدة حرصه على توكيد الغاية الأخلاقية للشعر كان شديد الحرص على مهاجمة الشعر التعليمي كما يتضح من مقدمته لمسرحية بروميثيوس طليقاً^(٩)، وهذا أمر ينطبق على ناقتنا "لويس عوض" ، القائل: (وهو في "بروميثيوس طليقاً" قد وصل إلى أنضج أطواره، وتعلم أن يمفت الشعر التعليمي مقتاً لا مزيد عليه، ولكنه رغم ذلك ظل يعبر عن فلسفة الطبقية

٥ - شلي. بروميثيوس طليقاً، ت: لويس عوض. ٥٩ . وينظر - د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٣م) ٧٣ - لويس عوض. الغوره والأدب. ٢٧٦ - ٢٧٧.

٦ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٠ .

٧ - شلي. بروميثيوس طليقاً. ٦٢ .

٨ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٠ .

٩ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٦٣ .

البورجوازية كما كان وهو بعد حدث في جامعة أكسفورد...، هناك تطور في فن شلي لا في فهمه لوظيفة الشعر. فهو في جميع مراحل حياته قد سخر الشعر للتغيير عن روح العصر، ولكن شلي ارتفى مع الأيام من واعظ يقحم آراءه على العقول إيقاماً إلى فنان يخاطب القلوب فتتساوع لسحره القلوب^(١٠)، وهذا ما حدث في "بروميثيوس طليقاً" بالذات.

إن عبارة تسخير الشعر للتغيير عن روح العصر تحدد وظيفة الفن بالتغيير عن روح العصر تعبيراً لا يختلف عن الفهم الأخلاقي لهذه الوظيفة، ويستكمل "لويس عوض" تحديده لوظيفة الفن والأدب بما يتلاءم مع تلك الوظيفة الإصلاحية أو الأخلاقية التي رأها عند شلي، بقوله: (أما الحياة فهي الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف...، من الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفن والعلم والثقافة للحياة لا للمجتمع؛ لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان. أما الحياة فهي بغير حدود، وهي تيار مستمر يدخل فيه الماضي والحاضر والمستقبل، وهي تشمل هذا المجتمع وكل مجتمع؛ أي تشمل المجتمع القومي خاصة والمجتمع الإنساني بوجه عام)^(١١). ولعل شعار الأدب من أجل الحياة، وهذا المفهوم الإنساني للحياة ليس بعيداً - في أذهاننا - عن الوظيفة التویرية، أو الوظيفة الرومانسية الإصلاحية^(١٢)؛ إذ أدى ربط الأدب بالحياة، وظهور مبدأ الالتزام بقضايا المجتمع والإنسان إلى أن أصبح الأدب والفن صاحب وظيفة حيوية وإنسانية واجتماعية وقومية، وارتبطاً بمشاكل الملاليين، ووجوداتهم^(١٣)؛ وبذلك نجد أن الحس الأخلاقي كامن في فهم "لويس عوض" لفن ووظيفته رغم التحليل الطبقي الذكي والمتفق.

١٠ - لويس عوض. الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى (القاهرة، الناشر: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٧م) ١٣ - ١٤ .

١١ - لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٣ - ١٤ . وينظر - د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٩

١٢ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ١٦١ .

١٣ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٧٨

— الشاعر:

حدد "لويس عوض" ماهية الشاعر بقوله: (فالشاعر الكامل لا يكون ذاتياً في مادته موضوعياً في أسلوبه، ولا يكون موضوعياً في مادته ذاتياً في أسلوبه، بل لابد للشاعر الكامل من أن يكون موضوعياً في مادته، موضوعياً في أسلوبه) ^(١٤).

ولقد ربط الناقد الشاعر بالحياة العامة في جيله؛ لأنّه يؤدي (دوره كمواطن وكإنسان) تستجيب نفسه الحساسة لعامة ما يجري حولها في المجتمع من تقلبات، ويسجل قلمه قصة الصراع بين الثقافات المختلفة، التي تنازعت البقاء في عصره؛ عصر الانتقال من حكم الأشراف إلى حكم الطبقة المتوسطة...؛ لذلك نحكم على شلي بأنه شاعر عظيم؛ لأنّه عبر عن روح جيله، وصور ما تلاطم فيه من تيارات الفكر وصراع الطبقات تصويراً فلسفياً مجرداً^(١٥).

أما وظيفة الشاعر فلا تتحدد برواية ما هو ممكّن بحسب قانون الاحتمال أو الضرورة، أو برواية ما حدث، بل تتحدد مهمته برواية ما يمكن أن يحدث^(١٦)، وهي مهمة تتاسب مع تحديد مفهوم الشعر لديه بوصفه خلقاً وإبداعاً وإلهاماً متوجهاً إلى التغيير عن الكلي.

— القارئ:

لا تختلف أهمية القارئ في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" عن أهميته الكبرى في نظر الشاعر "هوراس"، سواء أكان قارئ الأدب هذا قارئاً عالياً أم ناقداً متخصصاً، يقول النقد: (لكني لا أرتّاب مطلقاً في أنّ عين الشاعر كانت مثبتة على القارئ؛ قارئ الأدب مجرداً في أغلب مواضع القصيدة...) ^(١٧)، وقد ارتبط هذا القارئ بالحياة، فبحطول الرومانسية (تبذلت أدوات الناس في الأدب، فانصرفوا عن طلب الجمال والألاقة

١٤ - المصدر السابق نفسه. ٧٨.

* هكذا وردت، والصواب بوصفه موطنًا وإنسانًا.

١٥ - المصدر السابق نفسه. ٧٧.

١٦ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٣٦٧ - ٣٨٢.

١٧ - هوراس. فن الشعر. ٢٤.

إلى طلب السمو، أو ملسمونه بالسمو...، فكان من ذلك أن ظهرت في الفكر الأوروبي فلسفة فنية جديدة تدعى فلسفة القبح^(١٨)؛ وبذلك صار القبح للمرة الأولى في تاريخ الإنسانية موضوعاً للخلق الفني، فاستمد منه الشعراء المتعة، والتمسوا فيه المغزى العالي.

ـ العمل الفني:

بعد العمل الفني المنطلق الأساس لدراسات "لويس عوض" المتتابعة، يقول: (ولنركز أولاً وقبل كل شيء على الأعمال الفنية ذاتها تكن لنا فكرة أدق مما يفعله توفيق الحكيم في هذه المرحلة...)، وهو عمل لا ينفصل عن المرحلة التي كتب فيها^(١٩)؛ أي أنه مرتب بالحياة ارتباطاً وثيقاً. وهكذا نجد تكامل النظرية النقدية تكاملاً نابعاً من فهم حقيقي للنظرية الشعرية بعناصرها الأربع: المبدع، والنص، والمتلقى، والعالم الخارجي، الذي تم تحديده بالحياة الإنسانية في الخطاب النقدي عند لويس عوض^(٢٠).

ـ التضمين:

عندما يعيش شاعر في زمن واحد مع كبار شعراء جيله لا يستطيع أن يجزم بضمير مستريح أن لغته، أو لون تفكيره لم يتشكل إطلاقاً بقراءاته المتواصلة للمؤلفات التي أنتجتها تلك الأذهان الجبارات^(٢١)؛ لذا لا يعد التضمين ترجمة، ولا اقتباساً، بل تأليف، إبداع؛ إذا حمل العمل الأدبي نفس المبدع، يقول "لويس عوض": (مهما كان عزيز أباظة قد استعار هذه الفكرة أو تلك، أو تأثر بهذه الحادثة أو الصورة أو الخلجة أو النبرة أو بغيرها من عمل شكسبير...، فالعمل لا شرك عمله؛ لأن الشعر لا شرك شعره...، وأن ما في هذا العمل الأدبي من الدراما لا يقال إلى ما فيه من شعر)^(٢٢)، وهذا يعني أن التضمين أن

١٨ - شلي. بروميثيوس طليقاً . ٤٤ .

١٩ - لويس عوض. الثورة والأدب. ٤٠ .

٢٠ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً . ٨٦ .

٢١ - لويس عوض. دراسات عربية وغربية (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٦٥) ٩١

لا يقل الشاعر تكنيك شاعر آخر، بل يتمثله، ويحتويه، ويغتنى به بطريقة "الأوسماز" أو الانتشار الغشائي؛ وبذلك يخلق لنا الشاعر شيئاً جديداً^(٢٢).

وقد يكون التضمين صيغة أخرى من كلام آخر، يقول "لويس عوض" في تعليقه على قول "صلاح عبد الصبور" (فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداً قناد...) : فنكبة الإنسان أنه يريد أن يرى أوسع من حدقته، أو باختصار: إنه يريد المعرفة المحرمة على الإنسان. ومنْ يتأمل هذا الكلام يجد أنه صيغة أخرى من سفر التكوين في التوراة ...^(٢٣)؛ وبذلك لا يبتعد مفهوم التضمين في الرؤية النقدية عند "لويس عوض" عن مفهوم التناص في الخطاب النبدي العربي المعاصر.

– الشكل والمضمون:

هناك فصل بين الشكل والمضمون في الأعمال النقدية الأولى عند "لويس عوض"، في الوقت الذي ينتصر فيه هوراس لجمال الصورة على حساب جمال المادة^(٢٤)، نجد ناقداً يميل إلى تفضيل المضمون، ويركز على سمة التحليل القيمي أو المضموني تركيزاً لا يخرج عن إطار الرؤية النقدية الاجتماعية الواضحة التي طرحها في مقدمات ترجماته الأولى، فهو في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) يعتمد في تحليله للعلاقة بين الفن والطبقة أو الوضع الاجتماعي على سلم القيم التي أفرزتها الطبقة البورجوازية في مختلف ميادين الحياة بما فيها الأدب. وحتى في تحليله للنصوص الأدبية نجد أيضاً يركز على هذه القيم، أو ما يمكن أن نسميه بالمضمون، فيما عدا إشارة وحيدة للتشكيل أو التجنيس، تأتي في سياق محاولته تفسير سيدة نوع أدبي مثل النثر في إنجلترا في العصر الأوغسطي، يقول "لويس عوض": (ظهر النثر الفني في إنجلترا بمحى العصر الأوغسطي فنضج قرب منتهاه بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني. ولما يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمنشياً

٢٢ - ينظر: لويس عوض. التوره والأدب. ٥٨ - ٥٩.

٢٣ - ينظر: لويس عوض. التوره والأدب. ١٠٩.

٢٤ - ينظر: هوراس. فن الشعر. ١٠٢. - شلي. بروميثيوس طليقاً. ٨٦.

مع روح العصر. الخيال النشيط والعواطف القوية وحرية الخلق هي أركان الشعر، وهي جمِيعاً عناصر لا تتأتى في عصور الاستقرار، ولا تليق بمجتمع رائد الاعتدال، ومثله الأعلى جنلمن تشستر فيلد، فإن ظهرت في الناس وجَب قمعها حالاً؛ لأنها تهدد النظام القائم، وإن ظهرت في الشعر وجَب نقدُها في قسوة؛ لأنها لا تتفق مع الجنة التي تسود الأرضية الاستقرارية. لهذا ظهر النثر كأداة للتغيير، وحل محل الشعر في كثير من الأحوال؛ لأن النثر لا يتسع لخيال كبير، ولا لعاطفة هائلة^(٢٥).

فـ "لويس عوض" ممن يميلون إلى المضمون، يقول مؤكداً ذلك في المقارنة بينه وبين "محمد مندور": (وكان نكاوَه ذكاء تحليلياً قاطعاً كالنصل الماضي، يفتت كليات الحياة إلى جزئيات صغيرة ناصعة واضحة للعين المجردة بملكته في التحليل، وكان إدراكي إدراكيًّا تركيبياً، لا أرى الشيء واضحاً إلا على البعد، ويلف كل شيء بضباب المطلقات والمقولات الكلية، وكان يقدم القيم الجمالية، وكانت أقدم المضمون على كل جمال، ومندور هو الذي عمق إحساسه بالجمال، وقوى التفاني إلى الجانب الشكلي في الآداب والفنون، فقد كنت قبل أن أعرفه أشد التفانٍ إلى مادة الفن ومضمونه مني إلى صورة الفن وشكله؛ أي إلى ماذا يقول الفنان، وليس إلى كيف يقوله)^(٢٦)؛ وبذلك يكون لمندور دور حاسم في تطور علاقة الشكل بالمضمون في الخطاب النقدي عند "لويس عوض".

إن المطلقات والمقولات الكلية؛ أي الفلسفة تكاد تساوي المضمون، في حين أن الشكل أو القيم الجمالية تساوي الجزئيات الناصعة الواضحة للعين المجردة. وهنا نكتشف أن المضمون لديه ليس إلا القيم الفكرية المجردة أو الفلسفة أو رؤية العالم؛ وبذلك يكون

* هكذا وردت في القبوس.

. ٢٥ - شلي. برومبيوس طبقة. ١٥ - ١٦ . ويظُر: د. سيد البحراوي. البحث عن مهج في النقد العربي الحديث. ٧٦ .

. ٢٦ - لويس عوض. المورة والأدب. ٨ - ١١ . ويظُر: د. سيد البحراوي. البحث عن المهج في النقد العربي الحديث. ٧٧ .

"لويس عوض" واحداً من النقاد الذين أعطوا الأولوية المطلقة للمضمون على الشكل، مع أنه لم يعط أدنى اهتمام أو إشارة هنا للشكل^(٢٧).

وإنطلاقاً من ربط تطور الأدب بتطور الحياة؛ لتطور مضمون الأدب بتطور هذه الحياة، كشف "لويس عوض" عن صدع كبير بين صورة الحياة ومضمونها؛ أي بين شكلها ومضمونها، فالنقت إلى ضرورة تجديد الشكل؛ ليتماشي مع المضمون الجديد، مؤكداً أن أدبنا وفننا أصبحا شكلاً بلا مضمون، وانفصلت صورة الأدب عن مادته، كما انفصلت قوالب الفن عن محتواها وبهذا الانفصال بدأت فترة المخاض العظيم، وكانت غاية الغايات في هذا الاختمار الجديد هي تجديد صورة الحياة وهيلها في النظم والقوانين والأدب والفن بما يسلّم مضمونها الجديد، فيزول الصدع بين شكل الحياة ومضمونها^(٢٨) وبذلك تطورت الرؤية النقدية عند "لويس عوض"، فرفض الفصل بين الشكل والمضمون؛ ليؤكد أن العلاقة بينهما علاقة جدلية لا تفصّم عرها، الأمر الذي دفعه إلى اتخاذها معياراً نقيضاً للحكم على القضايا النقدية النظرية والتطبيقية، يقول في نقد المدارس المادية والمثالية، التي تشتبّط فتجعل من الأدب والفن والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة المادية وحدها، أو تشتبّط فتجعل من الأدب والعلم مجرد أدوات لخدمة الحياة الروحية وحدها (ووجه الخطير في هذه المدارس أنها تبسّط الحياة أكثر مما يتّمني)، وتفصّم الوحدة الأصيلة القائمة بين الروح والمادة، بين المثال والوجود، بين الشكل والمضمون، بين صورة الحياة ومحتواها^(٢٩).

كذلك ركز ناقصنا في تحديده للاشتراكية بمفهومها الإنساني على الوحدة العضوية؛ لأن هذه الاشتراكية تتظر دائماً إلى الأمام مهما تلتفت إلى الوراء بين الحين والحين، وتجد دائماً إطاراً واحداً تؤلف فيه بين الفرد والجماعة، وبين الذات والموضوع، وبين الروح والمادة، وبين صورة الفن ومحتواه^(٣٠).

٢٧ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٧.

٢٨ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ١٥٩-١٥٠.

٢٩ - لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٠.

٣٠ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٣٢.

فناقدنا يدعو إلى الوحدة الوظيفية بين الشكل والمحتوى، أو بين الروح والمادة، أو المادة والفكر؛ ليتم للبناء تكامله الوظيفي بالعلاقة العضوية التي تجمع بينهما^(٣١). ولا يختلف الأمر في مجال الدراسات التطبيقية؛ لتكرر الدعوة إلى وحدة القصيدة، بإقرار العلاقة العضوية بين الأدب ومضمونه، وارتباط هذه العلاقة بالحياة نفسها؛ لأن موضوع عودة التحام الشكل بالمضمون قد حل حلاً طبيعياً بثورة أصلية على شكلية العهد البائد^(٣٢).

أما اتخاذ هذه العلاقة معياراً للحكم على العمل الغني نفسه، فنجده في مواضع متعددة، منها حكمه على قصيدة (أنشودة المطر) لسياب بأنها من أعذب ما ظهر في الشعر العربي قيمه وحديثه مبني ومعنى^(٣٣)، ومنها تعليمه لظاهرة الاختلاف في المستوى في شعر الرومانسيين في كافة الآداب لقلة احتفائهم بالشكل لحساب المضمون^(٣٤)؛ وبذلك أصبحت قضية الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة في الرؤية النقدية عند "لويس عوض".

— الالتزام:

يحدد "لويس عوض" مفهوم الالتزام بقوله: (الحب العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد في سبيل شيء من الأشياء، وبغض العظيم يترجم إلى تخصيص الحياة للجهاد ضد شيء من الأشياء، وهذا هو معنى الالتزام)^(٣٥)، هذا الالتزام لا يتحدد بانتماء الأديب لحزب سياسي، بل يمكن أن يكون الكاتب كاتباً سياسياً، ملتزماً بقضايا الفكر السياسي و الاجتماعي من غير أن ينتمي لأي حزب سياسي؛ وبذلك يكون كاتباً ملتزماً بحضوره

٣١ - ينظر: لويس عوض، دراسات عربية وغربية، ١٦١-١٦٢، والاشتراكية والأدب، ٥٤.

٣٢ - ينظر: لويس عوض، الثورة والأدب، ١٥٩، ١٦١، ١٩٩.

٣٣ - ينظر: المصدر السابق نفسه، ٥٩.

٣٤ - ينظر: المصدر السابق نفسه، ٦٨.

٣٥ - لويس عوض، الحرية ونقد الحرية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م) ١٤٨.

بالكلمة والموقف في كل معارك بلده^(٣٦)، مبتعداً عن الإسقاط المباشر، حتى لا تأتي بعض قصائده الكفاحية فجة، أقرب ما تكون إلى المنشورات السياسية منها إلى الفن والأدب^(٣٧). ولا يتحقق الالتزام بقضايا الإنسان المعاصر على مستوى الدفاع الفكري والأدبي والفكري، بل يتحقق على مستوى الكفاح العملي، الذي يدفع صاحبه إلى حمل السلاح، وإرادة الدماء في سبيل المبدأ، هنا يكون ارتباط الفكر والفعل فلسفة ومنهجاً في آن واحد^(٣٨). فالالتزام، إذن، هو أن يدافع المفكر والكاتب والفنان، طوال حياته بالكلمة وبال فعل عن شيء يسميه شرف الإنسان، وكرامة الإنسان لا داخل المجتمع الإنساني فحسب، بل أمام المجهول، وأمام مصيره الغامض، وأمام القوى الرهيبة التي تحكم هذا الكون وما فيه^(٣٩).

وأدب الالتزام هو أن يرتبط الأديب بقضايا عصره، لا أن يكون أدباً اجتماعياً محدود القيمة، كأن يكون مرآة للأحداث^(٤٠)؛ وبذلك ينبع الالتزام عند "لويس عوض" من داخل النفس، بينما يأتي الإلزام من خارجها^(٤١)؛ لأنه يفرض فرضاً.

– القدماء والمحدثون:

ربط "لويس عوض" حضور ظاهرة القدماء والمحدثين في أداب الأمم كلها بارتباطها الوثيق بالحياة والمجتمع وتطورهما، فـ (مادامت الحياة تتغير، ومادام المجتمع يختلف من عصر إلى عصر في أشكاله وتركيبه الداخلي، فالجدل حول القديم والحديث قائم). هو بمثابة * التعبير الفكري للصراع الدائم بين قوى الشد، وقوى الدفع في المجتمع والحياة. نجد

٣٦ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٣ - .

٣٧ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٦٥.

٣٨ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٨٨ - ٨٩.

٣٩ - المصدر السابق نفسه. ٩٠.

٤٠ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٩٧.

٤١ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٢٨٩ - ٢٩٠.

* هكذا وردت، والصواب بعزمته.

هذه الظاهرة أوضحت ما تكون في تلك الفترات من تاريخ الفكر الإنساني التي نسميتها فترات الانتقال وهي كثيرة^(٤٢).

و"لويس عوض" من مؤيدي المحدثين؛ لامتلاكهم ناصية الحرية، ومن مؤيدي الأدب الجديد؛ لقيمه على الخلق والابتكار؛ لذلك لم يعترف بأصول الدراما الكلاسيكية التي وضعها أرسطو وهوراس؛ لأنها قواعد لا لزوم لها، وقيود من صنع الخيال الضيق، والمنطق الطائش، شأنه في ذلك شأنه شكسبير الذي نقض أصول الدراما الكلاسيكية كلها، وأنتاج مسرحيات لا تلتقي ومسرحيات القدامي في نقطة واحدة، فجاء إنتاجه أعلى وأعلى من أن يرقى إليه إنتاج؛ لامتلاكه ناصية الحرية^(٤٣).

من هنا يمكننا أن نقول: إن المسرح العالى، المسرح الذى لا يقل علواً عن مسرح الأقدمين قد ينهض على أسس مضادة لما ذهب إليه هوراس؛ أي أنه ينهض على أسس مضادة لأصول الدراما الكلاسيكية؛ أسس حديثة تصلها بالمسرح صلة جوهريّة واحدة، وناموس لا يسري على شيء؛ لأنه هابط من السماء، لا مشتق من طبائع الأشياء^(٤٤).

فـ "لويس عوض" من مؤيدي التجديد، والحداثة، والتطور في الفكر والعلم والأدب، وفي كل أسلوب جديد من أساليب الحياة؛ لإيمانه بحرية الإبداع، ورفضه مصادرة الفكر والفن والأدب، مؤكداً ضرورة الحوار، وتعدد الأصوات بين الأجيال^(٤٥)؛ لأن خصوبة الحياة من تناقضها، ولأن الانسجام الأعلى القائم على تعدد الأصوات وذوبانها في تشيد هارموني فني، أرقى من الوحدة الفقيرة القائمة على الصوت المنفرد، وهذا أمر لا يتم إلا باحتضان فن اليوم وفن الأمس وفن الغد، كما تحضن الأم الرؤوم كل أبنائها، فتتجمل من صراع الأجيال صراعاً مثراً، يندمج في الخير الأعلى، وتنوب فيه المتافقين بصراع الأجيال صراعاً مثراً، يندمج في الخير الأعلى، وتنوب فيه كل المتافقين^(٤٦).

٤٢ - هوراس. فن الشعر. ٣٣.

٤٣ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٩ - ٧٣. - لويس عوض. المورقة والأدب. ١٦٣.

٤٤ - ينظر: هوراس. فن الشعر. ٧٤.

٤٥ - ينظر: لويس عوض. دراسات عربية وغربية. ٩ - ١٣.

٤٦ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ١٣.

وفي إطار الرؤية النقية العامة ربط "لويس عوض" مسألة القم والحداثة بالحياة؛ لأن كل جيل أمين على حياته بمثى ما هو أمين على ماضيه ومستقبله. وكل جيل يرسم بنفسه صورة حياته، ويعبر بفكرة عن مادة وجوداته، ويعالج مشكلاته بكلمة، وباللون وباللحن وبالحركة، وحتى بالحجر الأصم فيما يقيم من عمائر، وينحت من تماثيل، وكل جيل يعبر بزيره وسلوكه ومواصفاته عن مضمون وجوده...^(٤٧).

وعلى الرغم من أن "لويس عوض" يناصر المحدثين على القديم إلا أنه لا يحكم على قيمة العمل الفني بانتتمائه إلى القدم أو الحداثة، بل يحكم عليه بالقيم الفنية التي يمتلكها، يقول: (اشتغل شكسبير درايدن – كما اشتغل غيرهما – بالقصص الشائع عن أنطونيوس وكليوباترا، فاستهدي الأول موهبته وبصيرته، واستلهم الثاني (أنماط الإغريق). نجح شكسبير "حيث" فشل درايدن، وما شكسبير غير واحد من عشرات الكتاب الخارجين على أوضاع هوراس وأرسطو الموفقين في عملهم توفيقاً يتراوح بين النجاح العادي واكتساب الخلود، وما درايدن سوى واحد من أولئك الضحليا الذين افترسهم إجلال التقليد وحرمة الأقدمين)...، (على أن فشل درايدن ومايثيو أرنولد لا يفيد ثباتاً أن كل من الترم أو ضاع الدراما الكلاسيكية من المتأخرین قد فشل فعلاً، أو لابد فاشل. إن كورناري وراسين وملتون قد نظموا جميعاً مأسياً تقيدوا فيها بتلك الأنماط أياً تقيد، فجاء إنتاجهم سامياً يرتفع إلى مستوى شكسبير في موضع، ويعلو عليه في موضع، ويقصر عنه في موضع ثالثة)^(٤٨). أما النتيجة النهائية لموقف "لويس عوض" من القديم والجديد فهي قوله: (وفي معركة القديم والجديد أنا دائماً مع الجديد. ولكنني أكرر وأكرر: أن من ليس له قديم ليس له جديد)^(٤٩).

وهنا قد يسأل سائل: كيف تعامل "لويس عوض" مع هذا القيم...؟

٤٧ - المصدر السابق نفسه. ١٢.

٤٨ - هوراس. فن الشعر. ٧٣.

٤٩ - لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث (القاهرة: دار المعرفة، ط١، ١٩٦١) ٧.

لقد دعا "لويس عوض" إلى تمجيد تراث الماضي إن كان خصباً، ودعا إلى الثورة عليه إن كان مجيداً عقلاً^{٥٠}، وهذا يعني أن ناقتنا قد توقف عند ضرورة التراث، وضرورة تجديده، داعياً إلى (ضرورة قيامنا بغربلة تراثنا من القيم والحساسيات لمعرفة ما هو فاسد منها، فينبغي نبذه أو تطويره، و ما هو سليم فينبغي الحفاظ عليه من كل غزو أو عداون، بل وينبغي العمل على تدعيمه)^{٥١}؛ وبذلك يكون الناقد قد دعا إلى غربلة التراث لتسليط الضوء على الإيجابيات، وتجاوز السلبيات.

ـ ثانياً: المنهج النقدي عند "لويس عوض":

حاول "لويس عوض" بناء منهج في البحث، يمكننا أن نصنفه في باب الدراسات الواقعية الاجتماعية، ابتداء من المقدمات النظرية لترجماته الأولى، وهي مقدمات تحدد ملامح رؤية نقدية واضحة، فتحت المجال واسعاً أمام المنهج الاجتماعي لفهم الظاهرة الأكاديمية، وربطها بالواقع الذي صدرت عنه سواء أكان هذا الواقع اقتصادياً أم اجتماعياً أم حضارياً؛ وبذلك يكون الأدب انعكاساً لما في الواقع من رؤى و صراعات، يقول "لويس عوض" في مقدمة (بروميثيوس طليقاً) التي تعد أوسع دراسة تاريخية واجتماعية للرومانسية: (لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن إلا إذا درسنا الحال الاقتصادية في المجتمع الذي أذجب هذه المدارس، ولا سبيل إلى فهم المدرسة الرومانسية التي انتمى إليها شلي على وجه التخصيص إلا إذا درسنا حالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي. قال مستر ف. ج. فيشر أستاذ الاقتصاد بلندن: "لم يكن محض مصادفة أن الانقلاب الصناعي ظهر مع ظهور القصة، وحدث مع حدوث الانتقال من الأدب الكلاسي إلى الأدب الرومانسي، و القصة والأدب الرومانسي عامة هما في جوهرهما نوعان من أنواع الفن البورجوازي". هذا هو الوضع العلمي لقول الناقد الكبير لسلي ستيفن في وصف الأدب الإنجليزي في عصر "الثورة الفرنسية" إن طابع الأدب المعاصر قد تشكل في

٥٠ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٩.

٥١ - لويس عوض. دراسات عربية وغربية. ١٦٠ وينظر: لويس عوض. دراسات في أدبنا الحديث. ٧.

٥٢ - ينظر: شلي. بروميثيوس طليقاً. ١ - ٧٨.

مجموعه تبعاً للحالة الاجتماعية في الطبقة التي كتب ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها)^(٥٣).

فـ "لويس عوض" في مرحلة أولى ربط فهم المدارس المختلفة في الفكر والفن بدراسة الحالة الاقتصادية في المجتمع الذي أُنجب هذه المدارس، كما ربط فهم المدارس الرومانية بحالة إنجلترا في عصر الانقلاب الصناعي، وتشكل الأدب تبعاً للحالة الاجتماعية التي كتب ذلك الأدب، وكتب ذلك الأدب لها، وهذا يعني أنه ربط تفسير الطاهرة الأدبية بالحياة الاجتماعية، بل بالوضع الاقتصادي بالتحديد، كما ربط بين الطبقة البورجوازية؛ الطبقة الجديدة والأدب الجديد. فالرومانية (هي التعبير الأدبي عن الحركة البورجوازية)^(٥٤)؛ أي أنها التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة، وهذا أمر تطلب عدم فصل الحركة الرومانية عن سياقها التاريخي؛ لأن هذا الفصل (خطأ عظيم يتورط فيه بعض المؤرخين والنقاد. وهو خطأ، لأنه يركز اهتمامنا على المظاهر الجزئية في الحركة دون طبيعتها العامة)^(٥٥)؛ لذلك (لم يكن مصادفة أن تتعارض الثورة الرومانية والثورة الفرنسية. كما أن الثورة الفرنسية كانت التعبير السياسي عن إرادة الطبقة المتوسطة في صراعها مع طبقة الأشراف، كذلك كانت الثورة الرومانية التعبير الأدبي عن روح الطبقة المتوسطة. وكما أن برنامج الثورة الفرنسية كان هدم النظم السياسية والاقتصادية التي قام عليها المجتمع الأرستقراطي في القرن الثامن عشر، كذلك كان برنامج الثورة الرومانية هدم الأصول الفكرية و الفنية للأدب الأرستقراطي في القرن الثامن عشر^(٥٦)). فالقيم الجديدة للطبقة الجديدة هي القيم نفسها التي يكشف عنها أدبها كما تمثل في المدرسة الرومانية. وننافق "سيد البحراوي" في قوله: (إن هذا التحليل هو، فيما

^{٥٣} - شلي. بروميثيوس طليقاً. ١.

^{٥٤} - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٢.

^{٥٥} - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٥٢.

^{٥٦} - شلي. بروميثيوس طليقاً. ٥٢ - ٥٣.

* هكذا وردت.

أعلم، أول تقديم حقيقي لفهم الطبقي للأدب، و الفن والفكر في النقد العربي الحديث، ولو لا أنه كان مطبيقاً على الأدب الإنجليزي لكن أكثر خطورة من كثير من المقالات التي كتبت في نفس فترته^{*}، أو بعدها بقليل، واستطاعت أن تنقل هذا الفهم (الماركسي) إلى الأدب العربي، وفهم هذا الأخير وتقدمه على أساس هذا المنهج الجديد، والذي كان تجاوزاً واضحاً لربط الأدب بالحياة، بالمجتمع الذي قدمه طه حسين وجيله منذ بداية القرن؛ لأنهم كانوا يعطون لهذا المجتمع معنى وضعياً يحصره في نطاق العصر والجنس والبيئة دون الأساس المادي الاقتصادي المعلن في تفسير لويس عوض ومن ثلوه^(٦).

هذا التحليل دفع "لويس عوض" إلى الكلام على طبيعة العصر الذي أثجب الشعراء، قبل الكلام على خصائص الشعراء، لظهور بذلك (الصلة بين الشاعر وعصره واضحة للعيان)^(٧) كما دفعه إلى ربط ظهور (النشر الفني في إنجلترا بمحيء العصر الأوّلغسطي، فنضج قرب منتها، بعد أن لم يكن فيها قبل ذلك نثر فني، ولم يأت ذلك مصادفة، وإنما جاء متمنياً مع روح العصر)^(٨)، كما دفعه إلى تفسير الأعمال الفنية في ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، يقول: (والنقد التأثري يغلق أمامنا باب تفسير الأعمال الفنية على ضوء سير أصحابها، أو على ضوء مقومات العصر الذي أنشئت فيه، لأنما العمل الفني يولد في فراغ تام، بل ويولد من لا شيء غير إحساسات اللحظة التي يعيش فيها الفنان)^(٩).

بناء على ذلك ربط "لويس عوض"، في حديثه عن تاريخ الأدب الأوروبي بين تشابه حال الأدب في عصرين: العصر الأوّلغسطي الأول بروما إبان النصف الثاني من القرن الأول قبل الميلاد وما يليه بقليل، والعصر الأوّلغسطي الجديد بإإنجلترا وفرنسا في النصف الثاني

٥٧ - د. سيد البحراوي. البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث. ٧٥.

٥٨ - شلي. برومبيوس طليقاً. ٢.

٥٩ - المصدر السابق نفسه. ١٥.

* - هكذا وردت، والصواب في ضوء.

٦٠ - لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ١٣.

من القرن السابع عشر وما يليه بقليل، وتشابه الصفات المميزة للمجتمع إلى حد بعيد^(٦١).ويرى عبد الرحمن أبو عوف "في مقالة بعنوان: (أقمعة المعلم العاشر: لويس عوض بين الحضور والغياب)"، (أن لويس عوض قد غالى في التفسير الميكانيكي والالتزام بمبادئ المادية التاريخية في فهم المذهب الأدبي، والبنية الأدبية وأهمل الجانب الجدلية، وأوقعه هذا في تفسير آلي أغلق فيه خصوصية لغة الأدب وذاته المبدع، وأن "لويس عوض" أغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتآثر بين البناء التحتي للمجتمع وأسسه الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، و البناء الفوقي، ومنه النشاط الإبداعي الذي يشمل بجانب انعكاسه للزمن الحاضر على بقایا صور الماضي ومعتقداته وتراثه الأسطوري)^(٦٢).

ل لكننا نجد أن "لويس عوض" لم يغفل المادية الجدلية التي تأخذ في الاعتبار علاقات التأثير والتاثير بين البناء التحتي للمجتمع، والبناء الفوقي؛ لأنه حدد الوظيفة الرئيسية للشعر بقيادة الفكر - كما وحدنا - فـ تحديداً له ظائف الشعر^(١٣).

ويقول "لويس عوض" في حديثه عن المدرسة الاشتراكية الثورية التي تؤمن بنوع واحد من الأدب والفن والفكر هو الأدب البروليتاري، و الفن البروليتاري، و الفكر البروليتاري؛ أي أدب الطبقة العاملة وفنها وفكرها: هذا أمر يترتب عليه أمران: أولهما: أن العدو الأول لهذه المدرسة (وعدو الطبقة العاملة هو"ال الفكر المجرد" ، وثانيهما: أن الكاتب أو الفنان أو المثقف لا مقام له في ريادة المجتمع، أو في قيادة الطبقة العاملة، التي ينبغي أن تسلم لها مقاليد قيادة نفسها بنفسها وبأدتها وبفنها وبثقافتها)^(١٤)، مؤكداً أن (حصر القوامة على الفن والعلم والثقافة والفكر في البروليتاريا أو في الطبقة العاملة

^{٦١} - ينظر: هو راس. فن الشعر. ٣٤.

^{٦٢} - عبد الرحمن أبو عوف . "أقمعة المعلم العاشر، لويس عوض بين الحضور والغياب ." مجلة (الثقافة الجديدة) ع ٧٤ (نوفمبر ١٩٩٤ م) ٢٠.

٦٣ - ينظر : شلي، بروهيشون، طليقاً.

٤٢ - لويس عوض، الاشتقاكة والأدب، ١٤ -

نظريّة تعسفية افتراضية، وربما غيبيّة أيضًا، تقوم على الاعتقاد، بأنه لا فطرة ولا سلامة ولا خصوبة ولا ذكاء ولا مصالح ولا اعتبار إلا للطبقة العاملة^(١٥).

ولقد تجاوز "لويس عوض" هذا التحدّي في نقد المدرسة الحتّمية الاقتصادية، أو الجرّ التارّيخي، التي تفترض أن الأدب والفن والفكّر، بل والعلم أيضًا هي ثمرة الاقتصاد ولا شيء غير الاقتصاد، مؤكداً أن القول (بأن الأدب والفن والفكّر تتأثّر كلّها إلى حد بعيد بالأوضاع الاقتصاديّة والماديّة وبالتطور الاقتصادي والمادي قول صائب لا جدال في ذلك...)، ولكن القول بأنَّ الأدب والفن والفكّر هي مجرد تعيرات عن الأوضاع الاقتصاديّة والماديّة وعن التطور الاقتصادي والمادي قول فيه شطط كبير؛ لأنَّه يرتكز على ذلك الشطط الفلسفي الأكبر في ماركس وإنجلز اللذين يجعلان من الفكر نفسه مجرد وظيفة من وظائف المادة^(١٦). وهذا يعني أنَّ العلوم والفنون والأداب ومختلف الفلسفات ليست مجرد تعيرات طبيعية عن التطورات الماديّة والاقتصاديّة عبر التاريخ، بل هي تعير عن الحياة كلّها^(١٧)؛ لأنَّنا ناقينا يفضل فلسفة الأدب للحياة على فلسفة الأدب للمجتمع، لا لأنَّه يستهين بالمجتمع أو يلتمس التعميم في شيء مجرد هو الحياة، ولكن لأنَّ الحياة شيء أعم من المجتمع وشامل له، علماً أنه ليس من الخير أن نطرح من حساباتنا أي فلسفة اجتماعية نقيمه بالفكّر أو بالفعل، و إنما الخير كلُّ الخير أن نعترف بالفكّر، ونضعه في مكانه الصحيح الطبيعي من إطار المجتمع العظيم، بحيث لا يخرج الفرد بفرديته خروج الجزء من الكل، ويُسطّح عن مجاله الشرعي فيخرب المجتمع ويتابع قائلاً: بهذا تكون دعوة الأدب للحياة الحياة الإنسانية، كما حدّدها "لويس عوض"^(١٨).

أما الخصوصيّة التي تميز الخطاب النّقدي عند "لويس عوض" فهي أن منهجه ثمرة رؤية فلسفية، قوامها التركيب لا التحليل؛ ذلك لأنَّ إدراكه إدراك تركيبي، فلا يرى الشيء

٦٥ — المصدر السابق نفسه. ٤٣.

* — هكذا وردت، والصواب: إن.

٦٦ — لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٤٦.

٦٧ — ينظر: لويس عوض. الورقة والأدب. ٢٩٢.

٦٨ — ينظر: لويس عوض. الاشتراكية والأدب. ٨.

واضحاً إلا على بعد، ويلف كل شيء بضباب المطافئات والمقولات الكلية^(٦٩)، وهذا يعني أنه اعتمد في دراساته على الفهم والتأمل؛ لأنهما أساس مهم للتعامل مع الفن بشكل عام؛ أي أنها أساس المعرفة، يقول مقدماً هذا الأساس على الصم: (تعلمت فيما بعد – حين تعلمت أننا نقرأ الكتب لنساها – أن مكتبة العالم أو الكاتب هي ذاكرته، إن كانت وافية ومرتبة، وإن المثل العربي القديم "لا خير في علم يعبر معك البحر"، (أي داخل دماغك) مثل مضلل؛ لأنه يشجع الصم، ويقدمه على الفهم التأمل)^(٧٠)؛ وبذلك يكون "لويس عوض" قد سعى مع غيره من النقاد إلى تطوير بنور العقلانية بضرورة الاحتكام للعقل، وتأسيس صرح شامخ للمنهجية، والجدية، والبحث المتخصصي للخلق، فأرسى دعائم مجموعة من البديهيات الأساسية مثل: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، ومشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم^(٧١)، علماً أن حرية التعبير التي دعا إليها "لويس عوض" لا تقتصر على الخلق الأدبي، بل تتجاوزه إلى النقد بقوله: (فالخلق بالأدب والفن كان وسيكون دائماً أداة الإنسان في نقد الحياة، وتكوين الحياة، والنقد بالفن والمعرفة كان وسيكون دائماً أداة النقد، وتصحيح القيم، وغربلة الصالح من الطالح...)^(٧٢). وترتبط هذه الحرية بالرؤية النقدية عند "عوض"؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، كما ترتبط بحضاره الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان – برأي ناقدنا – إلا بالحفاظ على حرية الفكر والتعبير.

– خاتمة واستنتاجات:

وهكذا نجد أن المفاهيم النقية في الخطاب النقدي عند "لويس عوض" سواء أكانت مرتبطة بقضايا الفنون: الشعر والشاعر، والدراما، والتضمين، والشكل والمضمون أم

٦٩ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٨ - ٩.

٧٠ - لويس عوض. الحرية ونقد الحرية. ٧.

٧١ - ينظر: المصدر السابق نفسه. ٧٦.

٧٢ - ينظر: لويس عوض. الثورة والأدب. ٢٨٩.

منبقة من الحديث عن المنهج وإجراءاته: الفن للحياة، والأدب للحياة، والأدب في سيل الحياة، والأدب الإنسانية، والأدب الهدف، والأدب الاشتراكي، والالتزام هي مفاهيم ناتجة عن ربط الأدب بالحياة ماهية ووظيفة.

أما الاستنتاجات فأهمها أن النقاد واحد من النقاد الذين سعوا إلى بلورة العقلالية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، داعياً إلى الحرية الكلية التي لا تتجزأ في الإبداع والنقد: حرية الكلمة، والفكر، والتعبير، وحرية البحث، ومشروعية الشك في المسلمات السابقة كلها، والدعوة إلى الحوار الحر بين الناس بلغة العقل والإقناع، وتقبل الرأي الآخر واحترامه، وقبول العلم؛ لأن الأدب نقد للحياة، وأن النقد بالفكر والمعرفة أداة الإنسان في نقد النقد، وتصحيح القيم، وغربلة الصالح من الطالح. علماً أن هذه الحرية مرتبطة بالرؤية النقدية لدى الناقد؛ أي أنها ترتبط بالحياة الإنسانية، وبحضارنة الإنسان؛ إذ لا حضارة لبني الإنسان إلا بالحفظ على حرية الفكر والتعبير وحقوق الإنسان كلها؛ وبذلك تكون الرؤية النقدية عند "لويس عوض" قد خرجت عن رؤية المنهج الاجتماعي الذي يحصر الرؤية بالسياقات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية؛ لارتباطها بالحياة الإنسانية والحضارية عامة.

المصادر والمراجع:

- ١ - أبو عوف، عبد الرحمن، *أفقـة المعلم العاشر لويس عوض بين الحضور والغياب*، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، العدد ٧٤، نوفمبر ١٩٩٤ م.
- ٢ - البحراوي، سيد، *البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث*، دارشريقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٩٣ م.
- ٣ - شلي، بروميثيوس طليقاً، ترجمة لويس عوض، الناشر مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧ م.

- ٤— عوض، لويس، *الثورة والأدب*، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ م.
- ٥— عوض، لويس، *الحرية ونقد الحرية*، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١ م.
- ٦— عوض، لويس، *دراسات عربية وغربية*، دار المعرفة بمصر، القاهرة، ١٩٦٥ م.
- ٧— عوض، لويس، *دراسات في أدبنا الحديث*، دار المعرفة، القاهرة، ط١، ١٩٦١ م.
- ٨— عوض، لويس، *الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى*، منشورات دار الآداب مطبعة دار الكتب، بيروت، ط١، يناير ١٩٦٣ م.
- ٩— هوراس، فن الشعر، ترجمة، لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧٠ م.

فاعلية التحليل البلاغي في النقد الفني

* الدكتوره ابتسام أحمد حمدان

ملخص:

إن التباعد بين النقد والبلاغة كان السبب الرئيس فيما نراه من فقر منهجي، وفوضى نقديّة، فصار لزاماً السعي إلى تأسيس حركة نقديّة مثمرة، تقوم على رؤية منهجية واضحة، لا تكتفي بنتائج التلاقي بين النقد والبلاغة، وإنما تستفيد أيضاً من كل ما قدمته العلوم الإنسانية في مجالاتها المختلفة.

وفي هذا البحث، نحاول إلقاء الضوء على أهمية التحليل اللغوي البلاغي في إغناء العملية النقديّة، لتكون أداة أساسية في الكشف عن محاور الجمال الفني في النص الأدبي، مما يؤدي إلى دفع عجلة تطور الأدب، انطلاقاً من معالجة مادته الخام، كأساس لمنهج نقدي سليم.

كلمات مفتاحية : التحليل - النقد - الإيقاع - الحركة الفنية - التجربة الأدبية

المقدمة

الفن عمليّة تتوازن فيها مجموعة الدوافع الذهنية والانفعالات النفسيّة التي تثيرها تجارب الحياة في الإنسان، وذلك حين يصطدم بما يولّد في أعماق نفسه حركة مضطربة تحتاج إلى إعادة تنظيم.Unde تبدأ قدراته العقلية والشعورية بالعمل لضبط معطيات التجربة الإنسانية بما يوافق رؤاه وتوجهاته الفكرية والنفسية، وهذا هو السرُّ

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا

في الحيوية التي يمتلكها الفن، والتي تتعكس على نفس المتنقي ووجوداته في لحظة التلقي. وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو أكثر غرابة، كانت ردات الفعل الإبداعي أكثر غنىً وأتم تيقظاً، ويكون السلوك الناتج عنده تنسيناً بين العناصر المتباعدة الدالة في حيز التجربة الفنية.

أهمية البحث

مما يورث الأسف الشديد، أن هناك دراسات^(١) لا تزال تتظر إلى الدرس البلاغي بعين الشك في قدرته على سبر تلaffيف النص، وعلى تحليل جزئياته وعناصره بدقة تكشف مكامن الجمال فيه، والحقيقة أن هذا التوجه كان سبباً في تخيط النقد وضياعه، فإذا كان هذا النقد يملك زمام الحكم على النص، فإنه لن يستطيع إنجاز مهماته ما لم يجعل المعرفة اللغوية والبلاغية مرتكزاً أساساً لتحقيق هدفه. ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث، الذي يسعى إلى تثبيت أواصر الثقة بين البلاغة والنقد.

منهجية البحث

يجمع البحث بين التوجيهين النظري والتطبيقي، ليكون الثاني حجة على صحة الأول، فإذا كانت الأفكار النظرية تتبع المنهج الوصفي للظواهر والعوامل الفنية، فإن الدراسة التطبيقية تعتمد المنهج اللغوي التحليلي الفي.

البحث

تسعى الفنون جميعاً إلى تحقيق التوازن والنظام، بين الدوافع المختلفة، والمعقدة

١ - من هذه الدراسات: في مناهج الدراسات الأدبية، حسين الواد، سوام للنشر، تونس، ١٩٨٥، ص ٣٨ وما بعدها.

- البلاغة والأسلوبية، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٦٨ وما بعدها.

- البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٧٢-٢٧١.

- وضع أحد حسن الويات كتاباً في الدفاع عن البلاغة بعنوان "دفاع عن البلاغة" مطبعة الرسالة، ١٩٤٥.

والمضطربة، التي تولدها تجارب الحياة، والفنان الذي يتميز بحدة الشعور ويقطنه الإحساس، يمتلك إلى جانب ذلك قدرة عقلية واعية، تمكنه من السيطرة على هذه الانفعالات، وتمكنه كذلك من القيام بعملية التنسيق والتنظيم بين الدوافع المختلفة، ويتم تحقيق هذا الهدف من خلال بنية العمل الفني، ففيه يبلغ الفنان بالاستجابة الانفعالية أقصاها، وذلك حين تتفاعل القدرات العقلية والانفعالية، لتشكل حالةً من التوازن والانسجام، ينعكس نظامها على مسار البنية المشكّلة للعمل الفني، مما يولد إيقاعاً متزاغماً، ينجم عن تجاوب العناصر المختلفة في نسيج عضوي متماسك، وعلى تلك نجد أن حركة الإيقاع الفني كانت السبب في تلك القوة والحيوية التي يمتلكها الفن.^(٢)

بعد النقد الفني في الأدب جزءاً من حركة نقد الفنون عموماً، وهو يقوم على رصد الحركة الشكلية للتسييج الإبداعي من خلال ارتباطها بروح الحياة الإنسانية، وتتجلى هذه الحركة في تفاعل العناصر المكونة للعمل الإبداعي، لتكون بناءً شكلياً فريداً، يستخدم نقاد الفن في وصفه ألفاظاً مثل : الانسجام، والإيقاع والتوتر.^(٣)

وفي الأدب تعد اللغة بأساليبها التعبيرية المختلفة أداة الفن ومادته الأولية، وحتى يكون العمل النقدي موضوعياً، لابد من الاهتمام بالأداة التعبيرية، ورصد النواحي الفنية، التي تتجلى من خلال حركة عناصره اللغوية والأسلوبية، التي ميزتها الدراسات البلاغية، فأبرزت النواحي المنتظمة والمتوازنة والمنسجمة في مكونات كل منها، سواءً كانت تلك العناصر مادية أم معنوية، إذ إن الوسيط في الأدب (هو اللغة بمعانيها الصريحة، وارتباطاتها، وإيحاءاتها الخيالية والانفعالية، ودلالاتها التقليدية والحضارية، وينظم هذا الوسيط في كل نوع من الأدب بوسائل شكلية كإيقاع، وفي الشعر خاصة بالوزن والقافية) ^(٤)

٢ - الأسس الحمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي : ابتسام حдан، دار القلم العربي، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٠، وانظر : مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة مصطفى بدوي و لويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ ص ٢٥٩، وانظر : بين الفلسفة والنقد، شكري عياد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ ص ٦٨ .

٣ - النقد الفني : جيروم سولفيتز، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١. ص ٧٣١

٤ - النقد الفني : جيروم سولفيتز ، ص ٧٣١ .

وعلى ذلك لا يمكن النظر إلى العمل الأدبي من الزاوية الشكلية وحسب، لأنَّه ينطوي على مضمون ومعنى، إلا أنَّ هذا المعنى خاصٌ (ويخصِّصه ويُميِّزه تفاعلاً) الصور، والأفكار، والتأكيدات، والتوترات داخل بناء العمل الفني^(٥).

معنى ذلك أنَّ النقد الفني يتناول النصوص الأدبية ليكشف عن قيمها الفنية، وعن الرموز الجمالية المتجليَّة فيها، ومن ثم الخروج بالأحكام النقدية، التي تمسُّ – على الأغلب – الجانب الشكلي، ليصبح العمل الفني نشاطاً لغوياً جماليَاً بالدرجة الأولى، لابدَّ فيه من أن يمتلك الناقد الخبرة اللغوية والبلاغية، إضافة إلى الموهبة التي تجعله يمتلك القدرة على التأثير والتذوق، وهو عنصران ضروريان في عملية الإدراك الجمالي، على أن يكون الذوق مدرِّباً، ومؤيداً بالبراهمين والطلل.

هذه القراءة لا يمكن للناقد الفني أن يمتلكها، ما لم يمتلك ذخيرة من الخبرة بالظواهر البلاغية، وطرق التعبير المختلفة، التي ميزتها دراسات أسلافنا من علماء البلاغة، إذ لا بد أنهم أدركوا ما تحمله هذه الظواهر من علاقات إيقاعية منتظمة، تعد شرطاً لازماً لأنصواتها تحت مظلة الفن، ولاسيما إذا كان موقعها داخل بناء النص يشكِّل جزءاً من كلٍّ متَّنَاعِمٍ متناسقٍ منسجمٍ.

من هنا تأتي العلاقة الجلية بين البلاغة والنقد الفني، لذا فإننا لا نعد ملامح النقد الفني في الدراسات البلاغية القديمة^(٦)، في حين نجد أن عمل الناقد الفني يتركز على ملاحظة ما تمارسه الألفاظ وحركاتها ضمن الأساليب المتعددة والمترادفة لتوليف نسيجاً إبداعياً خاصاً^(٧).

ولما كانت البلاغة كما صورتها دراسات النقد والبلغيين القدماء، هي المسؤولة عن وصف الأساليب التعبيرية الفنية وتصنيفها، فإنها تعد الوجه الآخر للنقد، بل يمكن أن تكون علم الجمال الأدبي، الذي يضع بين يدي الناقد أدواته المادية والمعنوية، للكشف عن الأبعاد الإنسانية والفكريَّة والنفسية للتجربة الفنية، لذا كان على الناقد أن يحسن البحث عن الطاقات التعبيرية، ويعرف كيف يميز بين العناصر المكونة للتشكيل الفني، ومن ثم يستطيع تتبع مسار الحركة اللغوية والدلالية داخل بنية النص،

٥ - النقد الفني : جورج سولفيت ، ص ٧٣٢

٦ - في الميزان الجديد : محمد مندور ، ط ٢ ، مكتبة فضة مصر ومطبعها ، القاهرة ، دون تاريخ . ص ١٤٢ .

٧ - النقد الفني : جورج سولفيت ، ص ٧٣٣

ليحدد مدى نجاحها في تحقيق التوازن، والانسجام، والتناعُم في العمل الفني، فإذا أهمل الناقد هذا الجانب فقدَ عمله النقدي جزءاً مهماً من العملية النقدية، وأصبح نقده بعيداً عن الموضوعية.

ومع أن الدراسات النقدية القديمة، كانت تتناول بعض الظواهر البلاغية في النص الأدبي، إلا أنها كانت تجتاز ظاهره، وتسلخها من سياقها، ومن ثم تخضعها لمعايير موضوعة مسبقاً، بعيدة عن روح الموقف الوجاهي، مما كان يشهو ظاهرة الفنية ويفقدها بريقها، لأنه يعمل على كسر النظام الإيقاعي الداخلي للعمل الفني، بوصفه بنية متكاملة، تقوم على تفاعل منسجم، بين العناصر الداخلية في نسيج النص.

وإذا كان ثمة وقوفات جمالية، فإنها لم تكن لتفادي إلا جانب من جوانب الدرس الجمالي^(٨)، وذلك لأن الناقد القديم لم يكن يمتلك النظرة الكلية للعمل الفني، بل كان يكتفي بتناول بيت أو عدة أبيات، فإذا ما حاول تذوقها، جاء تذوقه قائماً على نوع من ردود الفعل التأثرية، التي كان يعبر عنها بعبارات غائمة وغير دقيقة الدلالة؛ بل إنه سرعان ما يتحول إلى معلم يلقي جملة من الملاحظات، والتوصيات، التي تحولت فيما بعد إلى قواعد، وسفن ينتهجها كل من أراد تسلق حرفة الأدب.

إن وحدة التجربة الشعرية التي يعيشها الفنان في لحظات الإبداع، تتولد أساساً من شعوره بالوحدة الكونية ذات النظام المتألف والمتناعِم، مما يجعله - لا شعورياً - يسعى إلى توفير أكبر قدر من هذه الوحدة، ومن هنا يصبح هاجسه اختيار الوسائل الأسلوبية التي تحقق هذه الوحدة التي تتمثل عادة في مزج جميع العناصر المكونة للعمل الأدبي لتحرك في مسار إيقاعي فني ذي بعدين: مادي ومعنوي، فإذا كان العمل الأدبي موزوناً مقيفاً، تفاعلت هذه الحركة مع حركة الوزن والقافية إلى درجة الانصهار، لترتفع معها درجة الفن بقدر مستوى هذا التفاعل.

وببناء على ذلك فإن الشاعر يحتاج أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة، ليغلب على قيود الوزن والقافية، وكى يحقق التلاؤم والانسجام نراه يخرج بتراكيبه عن مألف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، ليبني علاقات جديدة تحقق لغته التميز والخصوصية.

من هنا كان لابد من إعادة النظر في منهج الدرس البلاغي، وتناوله على أنه أداة من أهم أدوات النقد الفني، والتوجه به ليصبح محوراً أساسياً لمنهج فني جمالي، يكون أكثر تماساً مع مكونات الجمال في النص، من غير اللجوء إلى أحكام عاطفية تأثيرية، أو عبارات غائمة، أو تصورات خارجية غامضة، فالنقد إذا ما ابتعد عن النص - وبالتحديد عن لغته وعلاقاته الداخلية - أصبح أقل علمية وموضوعية، وأقل فائدة في توصيل الإحساس بالمتعة إلى المتلقى، ذلك لأن منابع الجودة والجمال تبقى بعيدة عن متناوله، وعلى ذلك لن يكون تمثيل الروايا الفنية والإنسانية كاملاً.

لقد كان التوجه في بعض الدراسات النقدية المعاصرة محدداً بالبحث فيما وراء النص وتناوله من خلال قضايا خارجية تضيء جوانب اجتماعية أو نفسية أو فكرية أو سياسية... إلخ، والحقيقة أن هذه المحاور توسيع دائرة النقد، وتغنى آفاقه الدلالية والفكرية، بل إنها محور مهم من محاور الدرس البلاغي، إذ تشكل ما يسمى بـ "مقتضى الحال" أو "المقام" إلا أنها منفردة لا يمكن أن تقدم القيمة الفنية للنص، لأن المحور الأساس لدراسة الأدب يكون مغيباً، من هنا كان لابد من العودة إلى لغة النص، لأننا حينئذ سنجد أن منهج التحليل البلاغي هو أكثر المناهج فعالية في نقد النص و تذوقه، بل هو المفتاح الذي يكشف مغاليله وأسراره، وذلك لأن أهم ميزات الدراسة التحليلية البلاغية أنها تتوجّل في أعماق البنية الداخلية للنص كمرحلة أولية، ثم تدرج في التذوق اللغوي والدلالي حتى تصل بالباحث إلى دراسة البناء الفني كاملاً.

ولعل توزع الدرس البلاغي على مستوياته الثلاثة : البيان الذي يعتمد آليات الحركة التعبيرية الخيالية، والبيع الذي يعتمد آلية التنظيم الإيقاعي على المستوى اللغطي والمعنوي، وعلم المعاني الذي يتناول آلية التنظيم التركيبي على مستوى الجملة، وعلى مستوى مجموعة الجمل داخل النص، كل ذلك يعطى الباحث امتداداً واسعاً يجول فيه وراء أدق العناصر المؤلفة للبناء الأدبي، كما يضع بين يديه مفاتيح اللوصح إلى أعمق تلaffيف النص، للكشف عن مغاليله، بدءاً من تكويناته الصوتية، فالصرفية، فالتركيبية، ليتدخل كل ذلك مع المستوى الدلالي، ليصل إلى المستوى الفني والجمالي.

وإذا كانت الدراسات التحليلية اللسانية، أو الأسلوبية، تعتمد التحليل اللغوي، إلا أن بعضها يقصر أهدافه على رصد الظواهر الطاغية، وإبراز العلاقة الترابطية التي تشمل جوانب شتى^(٩)، وهذا ما يعرف بالتحليل البنوي الداخلي، الذي يهتم بقراءة النص الإبداعي على أنه نظام قائم بذاته، تتحكم فيه قوانين العلاقات، التي تقيمهما عناصره فيما بينها، مما يجعله يتسم بالشكلية، وبيان ذلك أن أصحاب النهج التحويلي يرون أن الظواهر اللغوية تتضبط من حيث المبدأ بشروط نحوية خالصة قابلة للتشكيل على نحو محكم، وأن العوامل غير نحوية مما يلابس النحو ويتداخل معه، كعقيدة المتكلم ونظرته إلى العالم الذي يعيش فيه، والظروف المحيطة بالحدث الكلامي، كل ذلك لا يؤدي إلا أدواراً فرعية في تشكيل المستويات المتفاوتة لأصولية الجملة. ومن هنا اعتقد أصحاب المدرسة التحويلية أن التفسير غير نحوي خطئه لا يجوز لنا أن نفترضها، وأن العوامل غير نحوية مما لا يمكن تشكيله بإحكام، قليلة الأهمية^(١٠).

أما الوظيفيون فيجعلون وكدهم أن يظهروا أن وجوهاً عريضة من الظواهر اللغوية، تحكمها من حيث المبدأ عوامل غير نحوية، وهم يستشرفون درس المعطيات اللغوية من أجل اكتشاف العوامل المختلفة وفهرستها، سواء على مستوى الدلالة، أو على مستوى النحو، أو على مستوى مواقف الخطاب ومقاصد الاستعمال^(١١).

هذه الشكلية هي التي جعلت مثل هذه المناهج تتعرض للنقد، ولاسيما من بعض المدارس الأدبية، فالرمزيّة التي اعتادت النظر إلى النص على أنه رمز لما استسر من خواطر، لم تستطع التكيف مع مادية المنهج الشكلي، وكذلك الفلسفة الألمانية الكلاسيكية التي نظرت إلى الثقافة على أنها (حركة الروح) وليس مجرد مجموعة من النصوص، أما علماء الاجتماع، فقد رأوا في انكفاء الشكليين على النص رذيلة

٩- السيميائية نظرية لتحليل الخطاب، جان كلود جورو ص ٢١٣ تحقيق رشيد بن مالك، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤، م ١٩٩٦.

١٠- تحليل البنية العميقة للنص الأدبي، راجح بو معزة، ص ١٩٣، مقال منشور في مجلة علامات، المجلد ١٤، ج ٦، يونيو ٢٠٠٥.

١١- الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية ، فهاد الموسى، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس، ١٩٨٦.

لا تغترف، لأنهم اكتفوا بالإجابة عن السؤال : كيف يبني النص ؟ وكان عليهم البحث في الطرح الأساسي لديهم : بأي الظروف أحيط النص ؟^(١٢).

ولعل أهم ما يؤخذ على هذه المناهج التي تعتمد التحليل الوصفي المحضر، اكتفائـها بتناول النص الإبداعـي على أنه نظام لغوي مغلـق، يكتفى فيه بالبنية السطحـية، التي تكون فيها الدوال على أقدار المدلولات، مما يجعل الباحث يقف بالنـص عند عـتبـة البنـية اللغـوية الظـاهرة، ممـثلـة بالصـيـغـةـ والـتـرـاكـيـبـ المـوـظـفـةـ فـيـهـ، منـ غيرـ أنـ يـتـجاـوزـ هـاـ إلىـ الـبنـيةـ العـميـقةـ، الـتـيـ تـتـطلـبـ بـدورـهـ الـاعـتمـادـ عـلـىـ الـعـلـومـ الـأـخـرـىـ، وـالـمـرـجـعـيـاتـ الـقـافـيـةـ وـالـاجـتمـاعـيـةـ وـالـسـيـاسـيـةـ وـالـإـبـدـيـوـلـوـجـيـةـ، الـتـيـ يـنـتـمـيـ إـلـيـهـاـ النـصـ، هـذـاـ إـضـافـةـ إـلـىـ ماـ يـعـرـفـ بـظـرـوفـ الـمـقـامـ وـالـحـالـ، الـتـيـ تـشـمـلـ كـلـ مـسـتـوـيـاتـ الـأـدـاءـ الـاجـتمـاعـيـ.

كل ذلك يجعل هذا المنـهجـ فيـ التـحـلـيلـ لاـ يـرـقـىـ إـلـىـ مـسـتـوـيـ الـارـتـباطـ بـالـأـبعـادـ الـفـيـةـ وـالـجمـالـيـةـ، فـيـ حـينـ نـجـدـ أـنـ التـحـلـيلـ الـبـلـاغـيـ يـجـعـلـ مـنـ أـوـلـيـاتـ اـهـتـمـامـاتـهـ، رـبـطـ المـقـالـ بـالـمـقـامـ، وـبـالـظـرـوفـ الـمـحـيـطةـ بـالـحـدـثـ الـكـلـامـيـ، وـيـنـظـرـ فـيـ النـصـ مـنـ خـلـالـ مـبـدـعـهـ مـنـ جـهـةـ، وـمـنـ خـلـالـ مـتـلـقـيهـ مـنـ جـهـةـ أـخـرـىـ، وـمـنـ ثـمـ يـكـشـفـ عـنـ النـوـاـحـيـ الـفـنـيـةـ وـالـجمـالـيـةـ لـهـذـاـ الـارـتـباطـ.

إنـ المـقـامـ فيـ الـدـرـسـ الـبـلـاغـيـ لاـ يـقـتـصـرـ عـلـىـ الـقـرـائـنـ الـمـادـيـةـ وـالـشـكـلـيـةـ الـمـتـعـاـقـةـ بـالـحـدـثـ الـكـلـامـيـ، وـإـنـماـ هوـ الـبـئـرةـ الـتـيـ تـلـقـيـ فـيـهـ جـمـيعـ الـعـنـاصـرـ الـمـادـيـةـ وـالـنـفـسـيـةـ وـالـإـبـدـيـوـلـوـجـيـةـ، الـتـيـ تـوـجـهـ مـسـارـ التـوـاـصـلـ بـيـنـ الـمـتـكـلـمـ وـالـمـتـلـقـيـ، وـبـذـلـكـ يـتـحـولـ المـقـامـ إـلـىـ بـوـتـقـةـ تـنـصـهـرـ فـيـهـ الـعـنـاصـرـ مـنـ جـرـاءـ التـفـاعـلـ بـيـنـ الـطـرـفـيـنـ، وـلـكـنـ عـلـىـ درـجـاتـ مـنـ: إـمـاـ التـوـافـقـ وـالـانـسـجـامـ، وـإـمـاـ التـنـافـرـ وـالـتضـادـ، لـكـنـهـ فـيـ النـهـاـيـةـ تـفـاعـلـ مـؤـثرـ فـيـ حـرـكـيـةـ التـوـاـصـلـ الـفـكـرـيـ وـالـوـجـدـانـيـ، وـمـنـ ثـمـ السـلـوكـيـ وـالـاجـتمـاعـيـ.

وـإـذـاـ كـانـتـ بـعـضـ صـورـ الـاستـخدـامـ الـبـلـاغـيـ، الـمـتـعـلـقـةـ بـمـجـرـيـاتـ الـحـيـاةـ الـاجـتمـاعـيـةـ، تـنـدـخـلـ فـيـ مـسـارـ التـرـكـيـبـ الـلـغـويـ مـصـحـوـبـةـ بـالـعـاطـفـةـ، فـتـؤـجـجـ بـرـيقـ الـعـبـاراتـ

.١٢ - تـحـلـيلـ النـصـ الشـعـريـ: بـورـيـ لـوـقـانـ، تـرـجـمـةـ مـحمدـ فـتوـحـ أـحـدـ، دـارـ الـعـارـفـ، ١٩٩٥ـ، صـ. ١٠.

والتراكيب، فإنها في العمل الأبدي تطلق للنفس العنوان لتعبر عن مكوناتها على نحو أكثر رقياً وتهذيباً وتركيزأً، كل ذلك في ظل ظروف الحال والمقام. إن ارتباط الدرس البلاغي بالمقام أعطاه القدرة على التوسيع في استخدامات اللغة، التي تبدو داخل نظامها الثابت محدودة الحركة ضمن القواعد والأنظمة، كما أنه أثرى المعاني والدلالات لتواري تغيرات المواقف الاجتماعية، والتقلبات النفسية إلى ما لا نهاية من الحالات المختلفة^(١٣).

إن هذه المقامات المتتجدة - التي لا يمكن بأي حال أن تتشابه، ما دامت النفس البشرية لا يمكن أن تتطابق، فما هي إلا نسيج من الثقافات والأفكار والعادات والتقاليد بمعناها الأنثروبولوجي، أي هي نتيجة للموروث الثقافي والشعبي الجماعي، إضافة إلى الأحساس والعواطف الفردية، من هنا كانت مهمة الدرس البلاغي تتطلب منه دراية عميقة، ومعرفة واسعة في العلوم الإنسانية، كعلم النفس، والفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم الجمال، وعلم اللغة... الخ^(١٤).

والمقام بهذا المعنى يختلف عما عرفته الدراسات البلاغية القديمة، التي جعلت البلاغة قائمة على (مراعاة مقتضى الحال)، إذ إن هذا المفهوم يحمل صفة الثبات، ولا يتعدى مفهوم المسبب الذي يؤدي إلى إنتاج الحديث الكلامي، في حين يتسع مفهوم المقام ليمثل الحركة الديناميكية للحدث الكلامي، التي تتولد عن تفاعل النسيج الثقافي، والإيديولوجي مع حركة الحياة.

وعلى ذلك كان المقام في التحليل البلاغي أهم العناصر التي يعتمدها، لتكتمل لديه صورة البناء الفني، بل إن عملية استبعاده ستؤدي حتماً إلى فهم خاطئ، أو قاصر على أقل تقدير.

وإذا كان التحليل السيميائي قد حاول الدخول في مرحلة تفسير المعطيات، وتأويل العلاقات الترابطية بين الدلالات، التي تنتهي عليها بنيات النص، محاولاً أن يراعي الملابسات التي أهملها التحليل البنوي الوصفي، والتي تمثل الظواهر الاجتماعية والثقافية، إلا أن التفسيرات والتؤوليات التي قدمها هذا التحليل كانت مختلفة باختلاف

١٣ - اللغة العربية معناها ومبناها، غام حسان، ص ٤١.

١٤ - اللغة العربية معناها ومبناها، غام حسان، ص ٤١.

الباحثين أو القارئين، مما فتح الباب لتأويلات تصل في أغلب الأحيان إلى درجة التناقض^(١٥).

ومع أن مناهج النقد قد تعددت، واتخذت مسارات مختلفة، فكان منها النفسي، والتاريخي، والاجتماعي... إلخ، إلا أن الناقد في هذه المناهج يجد نفسه أمام توجهين لا محيid عندهما، فإما أن يجعل التوجه التأثري الذي لا يقوم على علة أو برهان هو الغالب في معالجته للنص، وإما أن يجعل العقل والفكر مجرد هاجسه، مستبعداً كل ما يرجع إلى الذوق والإحساس الفني.

ففي التوجه الأول تأتي أحکامه ناقصة تأثيرية، يُطلب فيها من المتلقى أن يرصد حركات نفسه، وملحوظة ردود فعلها الشعورية والوجودانية، وهو أمر يحتاج إلى ثقافة، وخبرة، ودرية، أكثر مما يحتاج إلى الحدس والتأثير الشخصي، الذي قد لا يكون متوفراً عند كل متلق، وهذا بالتأكيد سيؤدي إلى نوع من احتكار الإحساس الجمالي عند جملة من المثقفين.

أما الثاني فيغلب عليه التوجه الفكري المجرد، والاكتفاء بالقدرة العقلية في معالجة النصوص الفنية، وهي عملية قتل لروح النص، وتجريده من الحياة. صحيح أن على الناقد أن يمتلك تركيزاً فكرياً، ومحاكمة عقلية، تمكنه من ملاحظة المعطيات وتحليلها، إلا أن عليه أيضاً أن يتمتع بميزة الإحساس المرهف، الذي يمكنه من ملاحظة أدق التفاصيل، والشعور بأعمق العواطف الناجمة عن مختلف المواقف، ليس تطبيق تمثل التجربة الإنسانية التي يعيشها الأديب، ويفاعل مع مكوناتها الفنية والفكرية، ليتنبه إلى أحکام نقدية دقيقة.

لقد حاول المنهج البلاغي التحليلي أن يتجاوز هذه المادية الشكلية، بأن رفض أن تتحول المواقف الوجودانية، والأحساس الإنسانية إلى بنية مجردة، فالنص بما يحمله من رموز تتجلى في كل مكوناته، يتعدى حدود البنية النصية إلى آفاق دلالية واسعة، لذا فإنه لا يغلق على نفسه باب النص ليحصر داخل جرائه، بل إنه يفتح على الظروف المحيطة به، فلا يهم الأسباب والتفاعلات التي أنتجت الفن الأدبي،

١٥ - النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، محمد عزام، مقالة في مجلة البيان الكويتية، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢ ص ٧٢.

مراياً في ذلك تتبع مسار حركة اللغة من منشئها في نفس المتكلم حتى نهاية حركتها في روح المتنافي وعقله ووجوداته.

وإذا كانت النصوص الأدبية دليلاً على ثقافة الأمة، فإن المنهج اللغوي التحليلي البلاغي – ومن خلال ربطه الإبداع الأدبي بالمقام بمعناه الواسع الذي أشرنا إليه – يجعل نصب عينيه رصد حركة التطور الحضاري، من خلال رصد تطور حركة الأساليب البلاغية، كنتاج حتمي لحركة تسامي الموقف الإنساني عموماً.

إن الإحساس ليس مستقلاً عن الإدراك العقلي، والعملية النافية لن تتم على الوجه الأكمل، إلا إذا صدرت عن تفاعل الجانبين، على نحوٍ متكاملٍ ومنظم، وهذا لن يتحقق إلا إذا امتلك الناقد المعرفة العميقـة بالمادة الأولـية للعمل الفـني، ألا وهي لـغـة النـصـ، في حـرـكـتها الدـاخـلـيةـ، وبـكـلـ أـبعـادـهاـ الشـكـلـيـةـ وـالـمـعـنـوـيـةـ، إـضـافـةـ إـلـىـ قـدـرـتـهـ الذـاتـيـةـ عـلـىـ تمـثـلـةـ الـجـوـانـبـ الـنـفـسـيـةـ، وـالـتـوـجـهـاتـ الـوـجـدـانـيـةـ وـالـشـعـورـيـةـ، عـنـدـئـ يـصـدـرـ النـقـدـ عـنـ مـعـرـفـةـ وـاعـيـةـ، وـتـأـئـيـ أحـكـامـ صـائـبـةـ مـقـنـعةـ.

وعلى ذلك كان لـابـدـ لـلنـاـقـدـ أـنـ يـتـعـمـقـ النـظـرـ فـيـ القـضاـيـاـ التـالـيـةـ:

- البحث عن القيمة الإنسانية للتجربة الفنية.
- البحث عن الشكل الفني الذي اعتمدته الأدب.
- البحث عن الأدوات المادية والمعنوية التي تتجلى من خلال تشابك جملة من العلاقات اللغوية، وال نحوية، والصرفية، والبلاغية داخل النص.
- البحث عن الأبعاد الفنية المتجلدة في هذا العمل.
- البحث عن شكل الحركة الناجمة عن النشاط اللغوي، الناجم بدوره عن تفاعل العلاقات السياقية داخل البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح الحركة اللغوية في تحقيق إيقاعها الخاص، ومدى تحقيقه للانسجام والتاليف الذي يعزز البناء الفني.
- ملاحظة حركة المعنى الناجمة عن العلاقات السياقية الدلالية، وما ينجم عنها من إيحاءات تشكل حافزاً للنشاط الخيالي عند المتنافي.
- ملاحظة مدى التوافق والانسجام بين الحركتين المعنوية والشكلية في إطار البنية الكلية للنص.
- ملاحظة مدى نجاح ذلك الإيقاع في تجسيد الرؤيا الإنسانية، التي أنتجهـاـ النـصـ.

وفي هذه العجلة سنحاول تقديم صورة للتحليل البلاغي، ونبين فاعليته في رصد كيفية اتساق التراكيب داخل النص الشعري، ومن ثم ملاحظة حركتها التي تتخذ عادة مساراً ينتظم وفق نبض الحياة التي انتجته، وهذا كفيل بأن يكشف عن حركة إيقاعية داخلية ناجمة عما يتتوفر في النص من ظواهر بلاغية، تشكل السبب الرئيس في خلق الجمال الفني، من خلال ما تمتاز به من مكونات إيقاعية، إلا أن هذا لا يعني أن مقياس الجودة في النصوص الأدبية إنما يقوم على براعة الأديب في استخدام هذه الظواهر، أو على مدى غنى النص بها، لأن أسباب الجودة إنما ترجع بالدرجة الأولى إلى أساس تقوم عليه جميع الفنون من رقص، وموسيقى، ورسم، وأدب، ومسرح، وقصة،...الخ، هذا الأساس هو تلك الحركة الإيقاعية الداخلية المتألقة والمنسجمة بين جميع العناصر المكونة لبنية النص، الشكلية منها والمعنوية، مما يخلق حركة كلية ذات نظام متناسق متناغم، يساعد في إبراز طاقاتِ فنية لا يمكن لها أن تتضح، إلا حين تتفاعل مكونات العمل الفني تفاعلاً عضوياً، وما على الدارس إلا أن يلاحظ الكيفية التي تنتظم الظواهر اللغوية، والأسلوبية، والبلاغية، ويلاحظ الكيفية التي تتشكل من خلالها تلك الظواهر، ومن ثم يرصد العلاقات المتشكّلة المرتبطة أصلاً بوحدة الموقف الشعوري ووحدة البنية الكلية، وبمقدار ما يتتوفر لتلك الحركة من تناغم وانسجام، يرتفع العمل فنياً ويتحقق النجاح والخلود، فإذا انتاب الحركة شيء من الفوضى، أو النشار، أو الانكسار، أو الخروج على معطيات اللحظة الشعورية، اضطررت الحركة الإيقاعية، وقلت فرص التواصل بين الفنان والمتفقى.

إن كل عمل فني يكتسب درجات من الفنية والجمال، تتفاوت بحسب درجة التنظيم والتتنسيق، وبحسب تناغمها مع حركة الانفعال الوجداني، على نحو يمنح التجربة الفنية خصوصية تميزها من غيرها، ولو اتحدت عدة تجارب في الموضوع أو التوجّه، فإن الحركة الفنية والإيقاعية عادة تكون مختلفة، لأنها في كل مرة تكون خاضعةً لذات مبدعة مختلفة.

وتزداد هذه الحركة إيقاعية إذا كان النص الأدبي موزوناً مقفى، حيث يؤثر الوزن والقافية – كما قلنا – في رفع درجة التنظيم الإيقاعي، مما يساعد على توضيح

الحركة الوجدانية وإيرازها، وكلما حققت عناصر الحركة تألفها وانسجامها داخل البناء الفني، حقق العمل الأدبي روعته وخلوده.

إن فهم آلية الإيقاع تحتاج أولاً إلى معرفة العوامل المؤثرة في تكوينه، ولعل من أبرز هذه العوامل العلاقات الاجتماعية التي تشكل الأرضية الممهدة لولادة الإبداع الفني عموماً، ولكن خصوصية العلاقة بين الأدب والمجتمع أكثر غنى من الفنون الأخرى، لأن اللغة التي هي المادة الأولى للأدب، تعد من أهم الظواهر التي تميز التواصل في المجتمع الإنساني، من هنا كان لابد للغة الفنية أن تتأثر في حركتها وتطورها بمؤثرات اجتماعية تراعي ذوق المجتمع وعلاقاته، وصلة الأديب به سواء كانت تلك الصلة إيجابية أم سلبية، وعلى ذلك يمكننا القول إن للحركة اللغوية البلاغية جذوراً اجتماعية ترتبط به وتوجه مساره، وإذا كان النظام الإيقاعي في الأدب ثمرة الحركتين الفكرية والنفسية، وصدى لتفاعلهما، فإن هذين العنصرين يرتبطان أصلاً ارتباطاً وثيقاً بالعلاقات الجدلية المتصارعة في المجتمع.

واللبيب بما أوتي من رهافة في الحس وكثافة في الشعور، من أكثر الناس إحساساً بهذه العلاقات المتصارعة؛ بل إن عملية التلاوم والانسجام معها تكون عنده أكثر تعقيداً وغمى، لذا نراه يسعى ليتحقق التلاوم مع قضايا مجتمعه من خلال خلق عالم إبداعي، فيه من النظام والانسجام ما كان يفتقد في الواقع، إذ إنه يعيد تشكيل هذه العلاقات وفق رؤيته الخاصة، ومع أن عالمه الفني يبدو جديداً لكنه لا يبعد كثيراً عن الواقع الاجتماعي، حتى ولو كان مغايراً أو معاكساً بل يرتد إليه في نهاية الأمر، وهذا يعني أن العالم الفني ليس خاصاً بالأديب وحده، بل يمكن أن نتضم فيه عبق العلاقات الاجتماعية في تشابكها وتفاعلها، إلا أنه يتميز بالانسجام والتوازن، وهذا ما يجعل الاهتمام بفكرة المقام عاماً أساساً في التحليل البلاغي.

ومن خلال شبكة العلاقات المترادفة بين الأديب والمجتمع، يتكون ثاني العوامل الضرورية في عملية التحليل البلاغي وهو محاولة استجلاء العالم النفسي للمبدع، ففي رحابه تتم ولادة الإطار الذي يحمل السمات المميزة لحركة التشكيل الفني، لأن الصراع مع معوقات الحياة يؤدي إلى توثر الذات المبدعة، فيحاول الأديب إعادة الانسجام والاتزان إلى ذاته المضطربة، مستغلًا طاقاته الفنية المرتبطة أساساً بوجوده وروحه، ورؤيته الخاصة للحياة.

إن روح المبدع كما يرى (سبيتر)، هي بمنزلة المجموعة الشمسية التي تستقطب حولها، وفي مداراتها ظواهر عديدة، ويرى أن هناك علاقة جوهرية بين مركز الدائرة التي هي روح الكاتب ووجوده، وبين اللغة التي تدور في فلكها؛ بل إن اللغة ليست سوى تبلور ظاهري لشكل داخلي متحرك^(١٦).

فالإنسان عموماً، والفنان خاصةً، حين يتلقى المدركات، يخضع لجملة من ردود الفعل النفسية، والفكريّة، والحسية، التي تؤلف بين معطيات التجربة، وتنظمها تنظيماً معيناً، لأن هذه الأجزاء لا تعمل مستقلة؛ بل تكون ذات فعاليات متباينة ومتجلسة، وكلما كان الموقف أكثر تعقيداً أو غرابة، كانت ردات الفعل أكثر غنى وأثراً تيقظاً وتنظيماً.

إن الحالة النفسية التي يعيشها الأديب، تجعله في سوق عارم إلى إعادة تشكيل كل ما يتوارد على صفحة الذهن من صور وذكريات، إلا أن الفكر لا يكون مستقلاً عن باقي العمليات النفسية والوجودانية، فقبل أن يختزنها تكون قد مرت أولاً في أعماق النفس بما فيها من تجارب ومعاناة ومعتقدات، فلا تبقى على حالها بل تتعرض للتفاعل مع معطيات المخزون الفكري والوجوداني، لخرج معانٍ جديدة كمادة خام للعمل الفني، عندئذ يخضعها الأديب لذوقه الفني المدرب، ليخرجها مرة ثانية خلقاً جيداً، أبرز ما يتصل به المخلوق الجديد التوازن المنسجم، والتناسق الإيقاعي، الذي تتجاوب فيه العلاقات مولدة حركة فنية منتظمة.

تقوم الحركة الفنية في العمل الفني على جملة من (قيم حرکية ذات صبغة كمية وكيفية)، تخضع في تركيبها وتشكلها لمبادئ عامة تقوم على النسبة، والتتناسب، والنظام، والمعاودة الدورية^(١٧)، وبذلك تتشكل بنية متكاملة في النسيج الفني، على نحو يحقق التناسق والانسجام بين الأجزاء، من خلال علاقات تحدد مسار الإيقاع وشكله وفق طرق إيقاعية، تتحرك العناصر بموجتها في حركة متجلسة.

١٦ - أسلوبية الفرد، عبد الفتاح المصري، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥ - ١٣٦، قوز - آب، ١٩٨٢، ص ١٥٤.

١٧ - نظرية إيقاع الشعر العربي، محمد العياشي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦، ص ٤٢.

وإذا ما حاولنا استخراج هذه الطرق بعد تجريدتها من أي محتوى يمكن أن يلتبس بها، تجلت لنا أشكالاً ذات أبعاد هندسية منتظمة متوعدة، يمكننا، بعد ملاحظة دقائق صفاتها، أن نعيدها إلى مبدأ عام يجمعها هو "الوحدة في التنوع".

إن كل العناصر في العمل الفني تسهم بشيء لا غناء عنه لكي يكون الكل ذات قيمة، كما أن هذه العناصر تتكامل على نحو يبلغ من الوثوق حداً، لا تؤدي معه الفروق الموجودة بينها إلى فصم وحدة العمل^(١٨).

إن العناصر الداخلة في بنية العمل الفني حين تكون متماثلة، فإن تكرارها يؤدي إلى نوع من الترجيع الإيقاعي، فإذا كانت متغيرة، فإن إيقاعها ذو وجهين : فإذا كانت متزامنة احتاجت إلى نوع من التألف التسبيقي لتحقيق الانسجام بين العناصر المتباعدة، وإذا كانت متابعة احتاجت إلى نوع من التناعُم لتحقيق ذلك الانسجام^(١٩).

وتخلص الطرق الإيقاعية في تركيبها وتشكلها لمجموعة من القيم الحركية ذات الصبغة الكيفية والكمية، التي تعود بدورها إلى جملة من المبادئ العامة، التي تحقق أنواعاً من العلاقات المتناغمة، المتناسبة، المنسجمة مثل: (التكرار - المساواة - التوازن - التوازي - التدرج - التقابل - التضاد ...)، ولعل التكرار من أكثر أنواع التنااسب شيئاًًاً ووضوحاً داخل إطار البنية، ويزد دوره الإيقاعي بما يولده من مفاسيل إيقاعية قد تبقى محصورة داخل تردد العنصر الواحد، ولكن حين تتتنوع العناصر وتتنوع ارتباطاتها، تتسع آفاق الحركة بقدر غناها بتلك العناصر، عندئذ يأخذ التكرار أشكالاً متوعدة رصدها بلاغيونا القدماء ذكرها منها: (الترديد والترصيع والترجيع والتنبيل والجناس والعكس والتبدل وتشابه الأطراف، ورد الإعجاز على الصدور والمشاكلة والإرصاد والازدواج والتكافؤ ... الخ)، والفرق بين هذه الظواهر إنما هي فروق جزئية في المعنى، كما أنها فروق بسيطة في المبني.

١٨ - لقد الفي، دراسة جمالية فلسفية، جيروم سولينتر، ص ٣٤٤ .

١٩ - قواعد تشكل النغم في موسيقا القرآن، نعيم الباقي، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥ - ١٦ ، ١٩٨٤، ص ١٤٦ .

تلك الأشكال الإيقاعية تبقى غائمة مبهمة حتى يتهدأ لها قلب واع، وإحساس مرهف، يستجلي كواطن الجمال فيها، ويتمثل أسرار حركتها فيضفي عليها من فيض المشاعر الإنسانية ما يجعلها مصدراً ثرزاً للإيحاء والإشاعر الفني.

هذا القول إنما يندرج على كل ما يدخل في إطار الفن، إذ يبقى الفن بعيداً عن عالمه حتى يوافق حركة المشاعر والأحساس، ويقترن بمضمون يحمل إيحاءات وجاذبية تبعث فيه إشعاع الحياة، فكما أن الشكل المجرد وحده جاف وفارغ، فإن المضمون الوجاهي إذا لم يتح له شكل جميل وإيقاع منسجم مختلف يبقى منغلاً على ذاته؛ بل إن العلاقات السياقية حين تبتعد عن حرارة الوجادن تحول إلى ظل عقلي باهت، لأن (الربط بين الأجزاء الباردة وفق قانون تداعي المعاني هو في الحقيقة ربط عقلي مجرد من العاطفة، وهذا الرابط الذي يتولد عن العقل أو المنطق وحدهما، هو ربط لا يحقق الشروط الأساسية للعمل الفني؛ بل يتنافي أصلاً مع حقيقته وطبيعته)^(٢٠)، ومن هنا قامت نظرة طاغور إلى الفن على ركيزتين، أولاهما الشخصية المبدعة، وثانيهما الإيقاع أو كما سماه (التكنيك)^(٢١).

وبذلك نخرج إلى أن الحركة الإيقاعية للفن إذا أفرغت من محتواها الوجاهي، أصبحت مجرد علاقات هنسية جافة، وقد الفن روحه وحيوته، وغدا شكلأً ثقيلاً على النفس، طاغياً على الحواس، مقيداً لأفق الرؤيا الفنية، عندئذ يفقد العمل الفني تواصله مع المتلقى، الذي يفقد في الوقت ذاته الإحساس بوحدة البناء الإيقاعي وتماسكه، وعلى ذلك يصعب عليه أن يتمثل وحدة التجربة الشعرية، وهنا يحكم على العمل الأدبي بالهبوط.

وعلى هذا لا تستطيع القول إن أية حركة تخضع للتنظيم يمكن أن تكون حركة فنية، إذ لن يتحقق لها ذلك إلا إذا كان نظامها نابعاً من صميم التجربة الشعرية، عندئذ يكون لها تأثيرها الخاص وترجيعها النفسي المنفرد.

تبرز الحركة الإيقاعية للتركيب اللغوی في الشعر أكثر منها في أي جنس أدبي آخر، إذ يحتاج الشاعر أكثر من غيره إلى استغلال طاقات اللغة ليغلب على قيود الوزن والقافية، إضافةً إلى حاجته ليحقق دقة التعبير عن رؤيته وهواجسه وانفعالاته،

٢٠ - قضايا النقد الأدبي ، محمد زكي العشماوي ، دار الهضبة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص ٧٥

٢١ - بين الفلسفة والنقد ، شكري محمد عياد ، منشورات أصدقاء الكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٠ ، ص ٦٨

وكي يحقق التلاوم والانسجام يخرج بتراكيبه عن مألف الاستعمال في بناء العلاقات اللغوية، وبيني علاقات جديدة تحقق لفنه التميز والخصوصية، لكنه لا يخرج بها عن إيقاع البنية الكلية للقصيدة.

إن للعناصر المكونة للتركيب الأدبي حركة تتجلّى في حركة الكلمات داخل التركيب، وتتجلى كذلك في حركة التراكيب ذاتها من حيث تساوها أو تقاطعها أو تداخلها، وتتجلى أخيراً في حركة المعنى والدلالة، إذ تتفاعل كل تلك العناصر لتنتج البناء التركيبى، الذي يتمثل في بنية متماسكة متجانسة ينتج بدوره المعنى الشعري، هذا المعنى لا يتخذ وجهاً واحداً بل يتميز بطاقة إيحائية توسيع أفقه، وترجع به إلى الاتجاهات المحتملة كافة، على نحو يجعله معنى متجدداً دائماً، فهو في حركة نامية بما يخترنـه من حيوية مستمدـة من النـظام المتماسـك داخل البنـية، الذي يبعث فيه إيقاع الحياة، وكلما ازدادت قـوة الحياة في النـص زادت قـوة الإيقاع.

وفي اللغة العربية يقوم التركيب أساساً على علاقة الإسناد، وهي علاقة جوهـرـية تعتمـد إما على التـماـثـل، أو التـضـاد، أو المـقارـبة، أو المـفارـقة، أو التـواـزـي، أو الاستـدـاعـاء بين طـرـفي الإـسنـاد، وكلـها عـلـاقـات يمكن أن نـصـفـها بـأنـها عـلـاقـات إـيقـاعـية، لأنـها فـي النـهاـية إـذـا حقـقـت التـلاـؤـم والـانـسـجـام والتـفـاعـل المـثـمـرـ في آـنـ مـعاً، ثـمـرت عمـلاً فـيـا خـالـداً.

ولا تقتصـر هـذـه المـظـاهـر الإـيقـاعـية عـلـى ثـانـيـة طـرـفي الإـسنـاد بل نـجـدهـا فـي تـداـخلـ أـسلـوبـيـ الـخـبـرـ والإـنشـاء عـلـى نـحـو شـكـلـ معـه إـيقـاعـاً يـتـماـوـجـ معـ حـرـكـاتـ الـانـفعـالـ النفـسـيـ، صـحـيـحـ أنـ كـلـيـهـما يـقـومـ عـلـى عـلـاقـةـ الإـسنـادـ إـلـاـ أنـ الأـسـلـوبـ الإـنـشـائـيـ يـتـمـيزـ بـرـوحـ حـوارـيـةـ، تـرـقـعـ معـهـ النـغـمةـ الصـوتـيـةـ الـمـعـبـرـةـ، وـيـكـونـ مـرـكـزـ هـذـهـ الـحـرـكـةـ أـدـاءـ تـخـصـ بـأـسـلـوبـ مـعـيـنـ مـنـ أـسـالـيـبـ الإـنـشـاءـ الـطـلـبـيـ، أوـ يـكـونـ مـرـكـزـهاـ صـيـغـةـ قـيـاسـيـةـ مـعـيـنـةـ مـنـ أـسـالـيـبـ الإـنـشـاءـ غـيرـ الـطـلـبـيـ، وـكـلـهاـ تـشـتـرـكـ فـيـ آـنـهاـ تـثـيـرـ الـانتـبـاهـ، وـتـحـفـزـ الـذـهـنـ، وـتـتـطـلـبـ تـفـاعـلاًـ أـكـبـرـ مـنـ الـمـتـلـقـيـ، لـيـرـصـدـ تـغـيـرـاتـ الإـيقـاعـ الـمـرـافـقـ لـتـغـيـرـاتـ النـفـسـ الـحـوارـيـ، مـاـ يـعـكـسـ حـرـكـةـ مـتـنـوعـةـ وـنـشـاطـاًـ إـيقـاعـياًـ.

وـحتـىـ لاـ يـبـقـىـ هـذـهـ التـنـظـيرـ كـلـامـاًـ جـافـاًـ، نـقـفـ مـعـ قـصـيـدةـ مشـهـورـةـ لأـبـيـ فـراسـ الـحـمـدـانـيـ، بـدـاـ فـيـهـاـ أـسـلـوبـاـ الـخـبـرـ والإـنشـاءـ، كـمـ حـورـينـ أـسـاسـيـنـ، قـامـتـ عـلـيـهـماـ

جماليات الحركة الفنية للقصيدة، من خلال حركة بلاغية تناهـت مظاهرها في انتلاف وانسجام.

يقول أبو فراس الحمداني: (٢٢)

أَقُولُ وَقَدْ نَاحَتْ بِقَرْبِي حَمَامَةُ
مَعَادُ الْهَوَى مَا ذَقْتَ طَارِقَةَ النَّوَى
أَتَحْمَلُ مَحْزُونَ الْفَوَادَ قَوَادَمُ
أَيَا جَارَتَا مَا أَنْصَفَ الدَّهْرَ بَيْنَنَا
تَعَالَى تَرَيْ رُوحًا لَدِي ضَعِيفَةُ
أَيْضُوكَ مَأْسُورٌ وَتَبَكِي طَلِيقَةُ
لَقَدْ كُنْتُ أُولَى مِنْكَ بِالْدَمْعِ مَقْلَةُ

أيا جارتـا، لو شـعرين بـحالـي
ولا خـطـرت مـنـكـ الـهمـومـ بـيـالـ
علـى غـصنـ نـائـي المسـافـةـ عـالـ
تعـالـي أـفـاسـمـ الـهمـومـ تعـالـي
ترـددـ في جـسـمـ يـعـذـبـ بـيـالـ
ويـسـكـتـ مـحـزـونـ وـيـنـدبـ سـالـ
ولـكـنـ دـمـعـيـ فـيـ الحـوـادـثـ غالـ
منـ بـيـنـ سـجـفـ الصـمتـ الـذـيـ يـلـفـ جـدـرانـ السـجـنـ، يـشـعـرـ أـبـوـ فـرـاسـ بـحـاجـةـ مـلـحةـ
لـلـبـوـحـ بـمـكـوـنـاتـ صـدـرـهـ، وـسـوـاءـ كـانـتـ جـارـتـهـ الحـمـامـةـ رـمـزاـ لـلـحرـيـةـ المـفـقـودـةـ، أـمـ رـمـزاـ
لـلـسـلـامـ المـنـشـودـ، أـمـ رـمـزاـ لـلـحـبـيـةـ الـبـعـيـدةـ، أـمـ كـانـتـ حـمـامـةـ حـقـيقـةـ حـطـتـ عـلـىـ غـصـنـ
قـرـيبـ مـنـ نـافـذـةـ السـجـنـ، فـإـنـهـاـ كـانـتـ المـفـتـاحـ الـذـيـ أـطـلـقـ مـوـاجـعـ الشـاعـرـ وـالـآـلـمـ، فـجـاءـتـ
قصـيـدـتـهـ نـجـوـىـ قـلـبـ مـفـعـمـ بـالـحـزـنـ وـالـأـلـمـ وـالـذـكـرـيـاتـ؛ـ بـلـ جـاءـتـ أـنـغـامـ شـجـيـةـ تـتوـاـرـ
زـافـرـاتـ حـرـةـ، حـاملـةـ إـلـىـ قـلـبـ السـامـعـ وـوـجـدـانـهـ معـانـاةـ الشـاعـرـ، وـحـالـتـهـ الـمـأسـاوـيـةـ الـتـيـ
آلـ إـلـيـاهـ، لـقـدـ أـنـهـكـتـهـ الـوـحـدـةـ وـالـغـرـبـةـ قـبـلـ أـنـ تـنـهـكـهـ السـلـالـسـ وـالـقيـودـ، فـإـذـاـ بـالـحـرـوفـ
وـالـكـلـمـاتـ تـتوـهـجـ بـحـرـارـةـ الـعـاطـفـةـ، وـتـنـتـظـمـ دـاخـلـ السـيـاقـ وـفقـ نـظـامـ خـاصـ، مـرـتـبـطـ
أـرـتـبـاطـاـ وـثـيقـاـ بـتـوـجـهـاتـ الـانـفـعـالـ الـوـجـدـانـيـ، الـذـيـ يـتـقـاـنـفـ رـوـحـ الشـاعـرـ وـكـيـانـهـ، مـكـوـنـاـ
مـصـدـراـ ثـرـاـ مـنـ مـصـادـرـ فـنـيـةـ الـقـصـيـدـةـ، وـمـعـوـضاـ فـقـرـهـاـ بـالـعـنـصـرـ الـخـيـالـيـ.
فـيـ مـطـلـعـ الـقـصـيـدـةـ يـبـدـأـ بـالـفـعـلـ الـمـضـارـعـ (أـقـولـ)، الـذـيـ يـمـكـنـ أـنـ نـرـىـ فـيـهـ استـعـماـلـاـ
تـقـرـيرـيـاـ لـمـاـ يـحـمـلـ مـنـ جـفـافـ، وـاستـخـفـافـ بـالـسـامـعـ، فـإـذـاـ لـمـ يـكـنـ الشـاعـرـ هـوـ

٢٢ - ديوان الأمير أبي فراس الحمداني، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق، ١٩٨٧، ص ٢٤٦

القاتل، فمن يكون إذن؟! إلا أن الجملة على سذاجة استعمالها، اكتسبت في سياقها الحالي و المقالي معاني و إيحاءاتٍ واسعةً ، فهي تعكس حاجة الشاعر إلى أنيس يحاوره و يحاثه، بعد أن طال به الزمن وهو لا يكلم أحداً، بل إن تزامن الفعل (أقول) مع الفعل (ناحت) من خلال الواو الحالية، أضفى على مقوله الشاعر وشاحاً من الحزن الممزوج بالنوح و البكاء، فلم يعد السامع يحس بنشاز استعمالها، بعد أن اتشحت بإيحاءات اللحظة الشعرية، مما لا يتيسر لكل شاعر.

و قد جاءت الجملة خالية من أي توكييد على سبيل الخبر الابتدائي، و مع ذلك استطاعت أن تستقطب الأسماع، و توحى بأهمية ما سيقوله الشاعر، فما سيقوله لم يكن أمراً عادياً ، إنه يطلق مكونات نفس مسحوقة تحت أفال السجن، حتى كانت تطغى على روح التجدد و الصبر، و تودي بالشاعر إلى مهافي الضعف و المثلة، وبذلك كان فعل القول زفراً ألم ، لا تحتاج إلى أي نوع من التوكيد، و لم تستطع (قد) التي سبقت الجملة الثانية أن تظهر كعامل مؤكّد، لأنها تمثل استعمالاً نحوياً واجباً ، حين اقترب الفعل الماضي بواو الحال، لذا لم يكن لها أية دلالة بلاغية في هذا السياق.

ولكن مع تطور المسار الانفعالي يأتي النداء مع بداية الشرط الثاني، يمتزج فيه التمني بالنوح ليكون صرخة تفجرت من أعماق الشاعر، استجابة لميل غريزي إلى البوح بلواعج النفس المتعبة، بعد أن ثقلت الهموم عليها ، فجاء النداء ليؤكد تلك الحالة الوجدانية عند الشاعر.

إن أسلوب التمني المصدر بـ (لو)، التي توحى باستحالة ما بعدها، عكس حالة اليأس و الضياع ، فهذه الحمامنة التي تتمتع بالحرية، وتحملها قوادها إلى الفضاء الرحب، لا يمكن أن تعرف الهم ، أو تذوق مرارة الفراق.

ويتكرر النداء ليوحى بتجدد الألم ، وليخرج مع بداية البيت الرابع، وكأنه استغاثة تمتزج بنوع من الشكوى ، يؤكّدتها فعل الأمر (تعالي) الذي فرغ من دلالته الأصلية ليصبح نوعاً من الرجاء، مما عكس حاجة الشاعر إلى من يواسيه في وحنته، ويشاركه آلامه ومواجعه، والحقيقة أن تكرار فعل الأمر (تعالي) لم يكن إلا محاولة لطرد الوحشة، وسعياً دؤوباً للبحث عن الأنس والأمان.

ويتابع الشاعر جاهداً لإيجاد نوع من الحوار مع الآخر، يبعد عنه بعض ظلال الوحشة والوحدة، فيستمر في استغلال فاعلية الأسلوب الإنسائي، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخرين عن طريق أسلوب الاستفهام، وهو الأسلوب الذي يعد من أكثر الأساليب الإنسانية إيحاء بالحوارية والحضور، إلا أنه خرج بهذا الأسلوب عن المسائلة إلى التعجب، معرجاً عن حالة من اليأس الشديد (أتحمل - أيضـاـك)، إذ جاء التعجب متشاً بنوع من النفي والاستكار الممزوجين بروح تسخر من مفارقات الحياة، وتكشف عن ذلك التناقض الحاد بين حاله وحال تلك الحمامـة، مما أسهم في إبراز الحركة البلاغية لقصيدة، التي تقوم أساساً على نوع من التقابل الذي عكس تلك الحركة الداخلية، التي تنشط بدورها داخل وجـانـ الشاعـرـ، فهو يعيش مع ذكريات تزاحتـ في خـيـالـهـ، تحـمـلـ صـورـاـ جـمـيلـةـ طـالـماـ عـاشـهـ بـيـنـ أـهـلـهـ وـأـحـبـتـهـ، وـيـقـابـلـ ذـكـرـهـ بـمـاـ آـلـ إـلـيـهـ حـالـهـ بـيـنـ جـدـرـانـ السـجـنـ مـنـ ذـلـ وـهـوـانـ وـغـرـبةـ، وـعـلـىـ ذـكـرـهـ كـانـتـ الـعـلـاقـةـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ جـارـتـهـ، تـقـومـ عـلـىـ التـقـابـلـ الذـيـ ظـهـرـ جـلـيـاـ فـيـ الـبـيـتـ السـادـسـ،ـ حيثـ بلـغـ التـنـظـيمـ الـبـلـاغـيـ ذـرـوـتـهـ فـيـ تـقـابـلـ لـفـظـيـ وـمـعـنـوـيـ كـامـلـ،ـ يـنـاظـرـ ماـ وـصـلـتـ إـلـيـهـ حـالـةـ الشـاعـرـ،ـ التـيـ بـلـغـتـ مـعـهـ مـأسـاتـهـ ذـرـوـتـهــ.

ويمكن تمثيل الحركة التقابلية من خلال تتبع الطواهر البلاغية على النحو التالي:

المقابلة:

تبكي طليقة	//	يضحك مأسور
يندب سال	//	يسكت محزون

الطباق:

تبكي	//	يضحك
طليقة	//	مأسور
يندب	//	يسكت
سال	//	محزون

تجاوز المتضادات:

- الضحك مع الأسر
- البكاء مع الحرية
- السكون مع الحزن

النلب مع الخلود من الأحزان

إن تداخل الطباق والمقابلة، ووقوعه على نحو متجاور منظم، وفر للمقابلة حركة ثرية تقوم على نوع من الإيقاع المرتفع، الذي تميّز من خلاله المتضادات، مما يزيد في حدة التقابل، وبعكس شدة الصراع الذي يعيش الشاعر.

و جاء الإيقاع العروضي ليزيد الإحساس بهذه الحركة التقابلية، وليجسد الحدود الفاصلة بين الم مقابلات، وهنا تأتي لحظة انفصال الشاعر عن حالته الوجانية، ليتباهى محاولاً الخروج من فورة أشجانه وعواطفه، منكراً على نفسه أن تضعف أمام المصاعب.

هذا ما يفسر لنا تلك الصحوة المفاجئة في البيت الأخير، إذ نراه ينفض عن حالة النداء و التساؤل و الاستجداء، ليتکب أسلوبياً خبراً، يحمل نغمة قوية واثقة، تختلف عن نغمة الخبر الابتدائي في بداية القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين: "اللام" - قد "، وقد عمل اجتماعهما على إشاعة جوًّا من القوة و ثبات العزيمة أمام المصاعب، مما أوحى بصحوة الشاعر من آلمه، وعودته إلى ثباته ورشده، فيها هو ذا يقرر أن حالته اليائسة كانت أدعي له ليذرف الدمع، إلا أنَّ مثله لا يمكن أن ينحني أمام التواب، ودمعه أعلى من أن يُذرف أمام المصاعب.

ولعل إلحاح الشاعر على استخدام الجمل الفعلية، ولا سيما الجمل ذات الفعل المضارع، كان له فاعلية كبيرة في ثراء حركة النص، وفي تأكيد تجدد الحزن و البكاء، واستمرارية الألم و ابتعاثه الدائم.

وبذلك نستطيع القول: إن فنية الأبيات و روتها، لم تقم على أساس الطاقة الإيحائية لأسلوبي الخبر و الإنشاء وحسب؛ بل كان للتنسيق الهندسي لموقع كل منها داخل السياق أثر كبير في إثراء الحركة الفنية والبلاغية للقصيدة، تلك الحركة التي انبثقت أصلاً عن حركة التجربة الشعرية، و سايرت تطورها، ففي البداية جاء الأسلوب الخبري متشارحاً ببعض الهدوء، و خالياً من المؤكدات، و كأنه نجوى هامسة، تتجاذبها مسحة من الحزن الممزوج باليأس، وتکاد تكشف عن شوق عارم إلى الآيس والصاحب، فإذا ما انتقل إلى الشطر الثاني بدأ الإيقاع بالارتفاع، ليأخذ بالتطور مع تطور الحركة الانفعالية التي ظهرت آثارها على أنغام الأسلوب الإنثائي بوتيرته المرتفعة مع النداء الذي بدا وكأنه صوت مبحوح يأتي من أعماق

الشاعر ليؤدي معنى التمني اليائس، ثم ليتابع بتكرار الاستفهام الذي تناوبت حركته مع حركة النداء والأمر ليبلغ ذروة تلك الحركة في البيت السادس، حيث انتظمت حركة التراكيب والمعاني في صورة تقابلية محضة، تقوم على التضاد والتقابل بين حاله وحال جارته، موحياً بذلك الشوق العارم إلى التواصل الحميم مع الآخر، إلا أن قوة الإلقاء خرجت بهذا الأسلوب عن المساعدة إلى معنى التقرير الممزوج بنوع من التعجب تارة، وبنوع من اليأس والاستكثار تارة أخرى؛ بل يمكننا أن نستشعر لهجة ساخرة تهزأ بمقارنات الحياة وتناقضاتها، ممزوجة بحنين جارف إلى حياة الحرية، التي تناقض تماماً ما يعانيه بين جدران السجن.

وعندما تصل الحركة الفنية إلى الحد الذي يمثل الذروة الإيقاعية، يصحو الشاعر في البيت الأخير ليenci عن رداء التساؤل والنداء والاستجاء العاطفي، وليتكتب أسلوباً خبراً يحمل نبرة قوية واتقة تختلف كلها عن نغمة الخبر، الذي افتح به القصيدة، فالخبر هنا جاء مؤكداً بأداتين (اللام - قد)، مما كشف عن استرداد الشاعر قوته وعزيمته، مظهراً الثبات أمام المصاعب، وبذلك تتراجع الحركة الإيقاعية لتؤول إلى مستقرها مع استقرار نفس الشاعر واستعادته توازنه العاطفي.

الخاتمة:

بعد هذه المعايشة الوجданية للحركة الفنية في هذه القصيدة، نخلص إلى حقيقة أنَّ التوجه اللغوي والبلاغي استطاع أن يجاري بإيحاءاته الثرية ما يجري في نفس الشاعر، ويكشف عن أسرار الحركة الفكرية والنفسية التي يعيشها في تلك اللحظة من الزمن، وهذا يؤكد أنه لا غنى لأي ناقد يتحرى جوهر الفن عن اعتماد الأدوات البلاغية في تذوق النص الأدبي ونقدِه، ليستطيع متابعة حركته الإيقاعية، ويدرك أسرار الفن فيه، وبال مقابل فإن البلاغة لا يمكن أن تحيا وتتطور بمنأى عن النقد، وإلا تحولت إلى قواعد جافة، وقوانين منطقية، بدليل أنها لم تتجمد في قوله معدنة، إلا في عصور الجمود الفكري والحضاري، والنقد بعيداً عن ذوق البلاغة يتضيع في متأهات فكرية، تضيع معها آفاق الجمال الفني للنص، فيفقد الهدف الأساس من العملية النقدية، هذا يعني أن البلاغة والنقد وجهاً لعملة واحدة، إذ إن البلاغة تضع بين يدي الناقد الأدوات المعرفية التي تعدَّ مفاتيح الكشف عن خبايا النص وآفاقه.

المصادر والمراجع

- ١ - بومعزه، راجح، *تحليل البنية العميقه للنص الأدبي*، مقال منشور في مجلة علامات، م ١٤، ج ٦، يونيو، ٢٠٠٥ م.
- ٢ - جبرو، جان كلود، *السيميائيه نظرية لتحليل الخطاب*، تحقيق رشيد بن مالك ، مجلة الحداثة، جامعة وهران، العدد ٤، ١٩٩٦ م.
- ٣ - حسان، تمام، *اللغة العربية معناها وبناتها*، دار الثقافة، الدار البيضاء، دون تاريخ.
- ٤ - حمدان، ابتسام، *الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي*، دار القلم العربي، ط ١، حلب، ١٩٩٧ م.
- ٥ - الحمداني، أبو فراس، *ديوان الأمير أبي فراس الحمداني*، تحقيق محمد التونجي، منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية، دمشق ، ١٩٨٧ م.
- ٦ - ريتشاردز، إ.ا.، *مبادئ النقد الأدبي*، ترجمة مصطفى بدوي ولويس عوض، وزارة الثقافة، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦١ م.
- ٧ - الزيات، أحمد حسن، *نفاع عن البلاغة*، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥ م.
- ٨ - ستولينتز، جيروم، *النقد الفني*، دراسة جمالية فلسفية، ترجمة فؤاد زكرياء، ط ٢، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ١٩٨١ م.
- ٩ - ضيف، شوقي، *البلاغةتطور وتاريخ*، دار المعارف، ط ٤، القاهرة، دون تاريخ.
- ١٠ - عبد المطلب، محمد، *البلاغة والأسلوبية*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤ م.
- ١١ - عزام، محمد، *النقد والدلالة*، نحو تحليل سيميائي للأدب، مقالة في مجلة البيان الكويtie، العدد ٣٨٥ يونيو، ٢٠٠٢ م.
- ١٢ - العشماوي، محمد زكي، *قضايا النقد الأدبي*، دار النهضة العربية للطاعة ونشر، بيروت، ١٩٧٩ م.
- ١٣ - عياد، شكري محمد، *بين الفلسفة والنقد*، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ م.

- ٤ - العياشي، محمد، نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ م.
- ٥ - لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥ م.
- ٦ - المصري، عبد الفتاح، أسلوبية الفرد، مقالة في مجلة الموقف الأدبي، ع ١٣٥، تموز - آب، ١٩٨٢.
- ٧ - مندور، محمد، في الميزان الجيد، ط ٢، مكتبة نهضة مصر ومطبعتها، القاهرة، دون تاريخ.
- ٨ - الموسي، نهاد، الأعراف أو نحو اللسانيات الاجتماعية في العربية، مقال منشور ضمن أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، الجامعة التونسية، ع ٦، تونس، ١٩٨٦ م.
- ٩ - اليافي، نعيم، قواعد تشكّل النغم في موسيقا القرآن، مقال منشور في مجلة التراث العربي، ع ١٥ - ١٦، ١٩٨٤ م.

أهمية الدور الوظيفي لقياس الشبه في الدرس النحوي

الدكتور محمد ابراهيم خليفة الشوشتري *

الملخص

إنَّ قياس الشبه تعريفاً بسيطاً هو: أنه حمل شئ على شئ بوجه شبهٍ معتبر لدى علماء النحو، فينتقل الحكم من المحمول عليه إلى المحمول.

وقد بسط هذا القياس نفوذه على جميع المواضيع النحوية والصرفية، وكان له دورٌ وظيفي مهم في تعليل الظواهر اللغوية، وفي كونه دليلاً يستدل به العلماء لدعم آرائهم، وغير ذلك مما سترأه في هذه المقالة مشرحاً، ولعل أهم سبب جعله ينتمي بهذا الدور الوظيفي الخطير هو ما اتصف به من مزايا جعله يحتل هذه المنزلة بحيث لا يستطيع المتبادر في علم أصول النحو أن يستغنى عنه. بل لا بد له من تحصيله، وبذلك تتضح صعوبة مأخذة فضلاً عن الإحاطة به، وبأنواعه المتباينة، والتأليف فيها. والله - تعالى - أشكر على أنَّ منْ عليَّ، بعد ستين طويلاً من المطالعة والتحقيق في علم أصول النحو، بالاحاطة بجميع أنواع القياس، وأنَّ خصست القياس بكتاب سيأخذ طريقه إلى الطبع قريباً - إنَّ شاء الله تعالى - .

والملهم أنَّ الدراسات النحوية الحديثة مقتصرة إلى دراسات قياسية عميقة تعكس أهمية علم أصول النحو، وترتفع بالدراسات النحوية إلى مستوى أعلى ومنزلة علمية أسمى. لذلك رأيت أنَّ أخصص هذه المقالة لدراسة مجالات الدور الوظيفي التي لعبها قياس الشبه، والاطلاع عن كثب على أهميتها.

لذلك لا تتحدث هنا عن أركان قياس الشبه وأنواعه ومايشترط في كل ذلك، وعليه فمخاطبنا بهذه المقالة أولئك الذين انتهوا من دراسة قياس الشبه بأركانه وأنواعه وشروطه ومزاياه.

كلمات مفتاحية: الدور الوظيفي، قياس الشبه، علم النحو والصرف.

* أستاذ مساعد في جامعة الشهيد بحشتي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها

مقدمة:

إنَّ ما لاشك فيه أنَّ علماء أيَّ علم لا يتناولون موضوعاً بالدرس والتحقيق إلَّا إذا كانت في دراسته وبحثه فائدة. بل فوائد علمية يعتقدها العلماء فيه، وييتبعون الوصول إليها، والحصول عليها، وإلَّا كان عملهم أشبه بالبحث، والملاحظ أنَّ هذه الفوائد تتمثل غالباً في الدور الوظيفي الذي يلعبه ذلك الموضوع في ذلك العلم، لذلك وجب السؤال عن الدور الوظيفي لكل موضوع تناوله، أو يتناوله العلماء بالدرس والتقييم، وذلك للإطلاع على الفائدة أو الفوائد المتواخة من تناول الموضوع بالبحث والتحقيق.

ولاشك أنَّ طلاب علم الأصول النحوية يعلمون أنَّ قياس الشبه يعطي مساحة واسعة جداً من علمي النحو والصرف، لذلك وجب السؤال عن فوائد المتمثلة في دوره الوظيفي الذي يجب أن يدرس، ويبحث بدقة وعمق، ليتم لنا تقييم هذا الدور تقييماً علمياً، ثم للنتهي إلى تقييم عمل العلماء السابقين الذين ابتكرروا نظرية إدخال قياس الشبه في الدراسات اللغوية والنحوية.

الدور الوظيفي الذي لعبه قياس الشبه

لقد قدم لنا قياس الشبه فوائد علمية وظيفية جسيمة. نذكر أهمها فيما يلي:

أولاً: الفوائد التعليمية، إذ قد سهل قياس الشبه فلسفة الكلام العربي، وبيان عللها، فسهل بذلك تعليمها، وتوفرت الإجابات العلمية لجميع الأسئلة التي يمكن لطالب اللغة العربية أن يطرحها، لذلك صار لكل سؤال جواب علمي، وبذلك تحصل، وتحقق عملية الاقناع التي تلعب دوراً هاماً في تسهيل تلقى العلوم وفهمها، فمثلاً إذا سُئل سائل وقال: لماذا كانت (ما) الحجازية عاملة و(ما) التميمية غير عاملة؟.

كان الجواب الذي أعده العلماء هو الآتي:

إنَّ الحجازيين شبهوها بـ (ليس) فحملوها عليها، لأنَّها في معناها، فعملت (ما) – استناداً لووجه الشبه المعنوي – قياساً على (ليس). وإنَّ التميميين شبهوها بـ (هل)، لأنَّهما حرفان، وأنَّهما غير مختصين، فلم تعمل (ما) قياساً على (هل)، وقياس التميميين أقوى – عند سبوبية – لأنَّهما حملوا حرفاً على حرفة في حين حمل

الحجازيون حرفاً على الفعل^(١). اتضح لنا مما تقدم الدور الوظيفي الذي لعبه قياس الشبه في تعليل الظواهر اللغوية.

ثانياً: استدلل العلماء بقياس الشبه العربي لبناء مذاهبهم عليه، وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

١- استدل الكوفيون بحمل المصدر على الفعل وقياسه عليه في الصحة والاعتلال نحو: (قاومَ قواماً) و(قامَ قياماً) على أنَّ المصدر فرع على الفعل ومشتق منه وأنَّ الفعل أصل^(٢).

٢- استدل ابن جني بقياس همز (حائض) على (قائم) للوجه الشبيهي الجامع وهو صورة (فاعل) على أنَّ التاء في (راضية) و(أشرة) هي للمبالغة كـ (داهية) و (فروعَة) وليس للتأنيث، فكما أنَّ (حائض) إنما همز قياساً على (قائم) لمجيئه على صورته فكذلك تاء (راضية) هي للمبالغة كتاء (داهية)، لأنهما بلفظ الجاري على الفعل. قال ابن جني: "التاء في (راضية) و(أشرة) ليست التاء التي يخرج بها اسم الفاعل على التأنيث لتأنيث الفعل من لفظه... وإذا لم تكن إليها وجوب أن تكون التي للمبالغة كفروعَةٍ وصَرُورَةٍ وداهيَةٍ مما لحقته التاء للمبالغة والغاية، وحسن ذلك أيضاً شيء آخر وهو جريانها صفة على مؤنث، وهي بلفظ الجاري على الفعل... ألا ترى إلى همزة (حائض)، وإن لم يجز على الفعل، إنما سببه أنه شابه في اللفظ ما اطرد همزه من الجاري على الفعل، نحو (قائم) و (قائم)"^(٣).

بعد أن استدل ابن جني في هذا النص بالسبر والتقييم على أنَّ تاء (راضية) و (أشرة) للمبالغة عكفت على القياس مستدلاً بقياس همز (حائض) على (قائم) لأنَّه على وزنه مع أنَّ (حائض) ليس اسم فاعل، يعني ليس صفة. بل هو اسم بمعنى النسب أي: ذات حيض، وعين (حائض) همزة وليس تاء خالصة. استدل بهذا القياس على أنَّ التاء في (راضية) للمبالغة وليس للتأنيث، قياساً لها على (داهية) وإن كانت (داهية) جارية على الفعل في حين أنَّ (راضية) ليست جارية على الفعل، يعني ليست

١- يراجع ابن جني، *الخصائص*، ١٩٥٢: ج ١، ص ١٦٧.

٢- يراجع الانباري، *الانتصار*، ١٩٦١: ج ١، ص ٢٣٥-٢٣٦.

٣- ابن جني، *الخصائص*، ١٩٥٢: ج ١، ص ١٥٣-١٥٤.

اسم فاعل، وإنما هي اسم بمعنى: ذات رضا، لأنَّه لا يصح أن تقول: رضيت العيشة، والخلاصة أنَّ ابن جني استدل بقياس (حائض) على (قائم) على صحة قياسه (راضية) على (داهية).

٣- استدل الماليقي بقياس (ما) على أنَّ (ليس) فعل، لأنَّها أصل.

قال الماليقي: "ألا ترى أنَّ أباً علي قد ذكر في كتابه (الإيضاح) وغيره أنَّ (ما) النافية إنما عملت بشبهها بليس، فجعل (ليس) أصلاً في العمل و(ما) فرعاً، وليس ذلك إلا لتعليمه عليها حكم الفعلية وتسميتها فعلاً، ولو كانت حرفاً عنده لم تكن أصلاً في العمل حتى يشَّبهَ بها (ما). بل كانا يكونان أصلين في ذلك فاعلمه"^(٤).

ثالثاً: الوظيفة الثالثة التي ينجزها قياس الشبه هي وظيفة مزدوجة يؤديها في آن واحد، وهذه الوظيفة هي التنسيق بين الأقوسية المتعارضة فيما ورد من السماع، نحو أنَّ يرد عن العرب الفصحاء ما اشتمل على قياسين متعارضين، فإنَّ العلماء قد وجَّهوا ذلك توجيهًا علميًّا باستخدامهم قياس الشبه للتوفيق بين القياسين المتعارضين وتبرير تعارضهما، فقياس الشبه هنا يؤدي وظيفة التنسيق إضافة إلى وظيفته القياسية الأصلية التي يتم بموجبها انتقال الحكم من المقيس عليه إلى المقيس، فهو إذن يؤدي وظيفتين في آن واحد، وفيما يلي نرى مثالين لذلك.

استخدام ابن السراج في نصه التالي قياس الشبه لإنجاز هاتين الوظيفتين: فقد علل تصغير ما ورد من أفعال التعجب نحو قول العرب: «ما أميلحة»، و«ما أحيسنة»، بأنَّها مقيسة على الأسماء التي لاتتصرف. وملعون أنَّ تصغير الأفعال مخالف لقياس الكلام العربي، لأنَّ الأفعال لا توصف بما يعظُّمُ وبهُونُ كما توصف الأسماء بذلك^(٥). ووجه الشبه الذي اعتبره جامعاً بين فعل التعجب وما قيس عليه من الأسماء هو عدم التصرف. والمهم أنَّ هذا القياس رفع التعارض بين السماع والقياس ببيان علة تصغير فعل التعجب، وما قيس عليه من الأسماء هو عدم التصرف. والمهم أنَّ هذا القياس رفع التعارض بين السماع

٤- الماليقي، رصف المابي، ١٩٨٥: ص ٣٦٩.

٥- براجع سبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج ٣، ص ٤٧٨.

والقياس ببيان علة تصغير فعل التعجب، وأعني بالسماع ورود تصغير فعل التعجب. وعنته حمله بقياس الشبه على الأسماء. وأعني بالقياس المعارض لهذا السماع عدم جواز تصغير الأفعال لأنها لا توصف بما يعظمُ ويهونُ.

قال ابن السراج: "فَانْ قَالَ قَائِلٌ: فَمَا بَالْ أَفْعَالْ تَصَغِّرُ، نَحْوُ: مَا أَمْيَلَهُ وَأَحِسْنَهُ، وَالْفَعْلُ لَا يَصْغِرُ؟ فَالجَوابُ فِي ذَلِكَ: أَنَّ هَذِهِ الْأَفْعَالْ لَمَّا لَزَمَتْ مَوْضِعًا وَاحِدًا، وَلَمْ تَتَصَرَّفْ ضَارِعَتْ الْأَسْمَاءُ الَّتِي لَا تَزُولُ إِلَى (يَفْعُلُ) وَغَيْرِهِ مِنَ الْأَمْثَالْ فَصَغَرَتْ كَمَا تَصَغِّرُ" (١).

على أنَّ في هذا القياس ربطاً بين الأفعال والأسماء ولم يكتف ابن السراج بذلك، بل أراد أن يوضح هذا القياس ويثبته في الاعتقاد فذكر قياساً حملت فيه الأسماء على الأفعال، وهو بذلك أيضاً قد ثبَّتَ العلاقة بين الأسماء والأفعال. قال بعد النص المتقدم مباشرةً: "وَنَظِيرُ ذَلِكَ دُخُولُ الْفَاتِ الْوَصْلِ فِي الْأَسْمَاءِ، نَحْوُ: ابْنُ، وَاسْمُ، وَامْرَءُ وَمَا أَشْبَهُهُ، لَمَّا دَخَلُوكَ الْنَّفْصُ الَّذِي لَا يَوْجِدُ إِلَّا فِي الْأَفْعَالِ، وَالْأَفْعَالِ مُخْصُوصَةٌ بِهِ، فَدَخَلَتْ عَلَيْهَا الْفَاتِ الْوَصْلِ لِهَذَا السَّبِبِ، فَأَسْكَنَتْ أَوَّلَهَا لِلنَّفْصِ" (٧).

وقد استخدم ابن جني هذا القياس لإنجاز هاتين الوظيفتين معاً في وقت واحد، وذلك حين تعرض لمعالجة قول العرب التالي وتوجيهه (بِأَيْهِمْ تَمَرُّ أَمْرُرْ) و(غَلَامٌ مَنْ تَضَرِّبُ أَضْرِبِهِ) و(بِأَيْهِمْ تَمَرُّ).

وكل هذه الأساليب اللغوية مخالفة للقياس القاضي بأنَّ الشرط والاستفهام لهما الصدارة فلا يعمل فيهما ما قبلهما.

والقياسان المتعارضان هنا هما:

الأول: قياس حرف الجر القاضي بأن يعمل في الاسم الذي يدخل عليه.

والثاني: قياس الشرط والاستفهام القاضي بتصدارهما وبألا ي العمل فيهما ما قبلهما. وقد دخل حرف الجر في الأساليب السابقة على كل من الشرط والاستفهام. فحصل التعارض بين القياسيين السابقين.

٦ - ابن السراج، الأصول، بلاط، ج ١، ص ١١٧، و ابن جني، النصف، ١٩٥٤: ج ١، ص ٣١٦.

٧ - ابن السراج، الأصول، بلاط: ج ١، ص ١١٧.

وأجل التنسيق بين القياسيين المتعارضين، وتوجيهه هذا السماع الفصيح استخدم ابن جني ذكاءه ودقته فبدأ بتعليق قولهم: (بأيهم تَمْرُّ أمرُّ) على أساس أنَّ العرب حاولوا تعليق حرف الجر عن العمل دفعاً للتعارض. لكنهم لم يجدوا طريقةً إلى ذلك. لذلك أجازوا إعماله في الشرط فأعملوه فيه.

ويبدو أنَّ شروع ابن جني بتوجيهه هذه الجملة كان عن قصد، وذلك ليتسنى له استخدام قياس الشبه في إجازة الأسلوبين الآخرين. وعليه فلما تم له ذلك انتقل إلى قياس المضاف على حرف الجر، لأنَّ عملهما واحد، لذلك جاز قولهم: (غلامٌ مَنْ تَضَرِّبُ أَضْرِبُهُ). وهذا قياس منسوب إلى العرب استخدامه، وأخيراً لم يبق لديه سوى قولهم: (بأيهم تَمْرُّ؟) و(غلامٌ مَنْ تَضَرِّبُ؟). ومadam هناك وجه من الشبه يجمع بين الشرط والاستفهام، وهو أن لكل منهما الصداررة كان من السهل حمل الاستفهام على الشرط وقياسه عليه. وهذا القياس منسوب إلى العرب أيضاً. وبهذه المعالجة الدقيقة، وهذا التوجيه العلمي تم التنسيق أو التخفيف من شدة التعارض وحدة التنافي.

قال ابن جني: "ومن ذلك قولهم: بأيهم تَمْرُّ أمرُّ، فقدموا حرف الجر على الشرط فأعملوه فيه، وإن كان الشرط لا يعمل فيه ما قبله. لكنهم لما لم يجدوا طريقةً إلى تعليق حرف الجر استجذروا إعماله في الشرط. فلما ساغ لهم ذلك تدرجو منه إلى أن أضافوا إليه الاسم فقالوا: غلامٌ مَنْ تَضَرِّبُ أَضْرِبُهُ، وجارية مَنْ تَلْقَ أَلقَهَا. فالاسم في هذا إنما جاز عمله في الشرط من حيث كان معمولاً في ذلك على حرف الجر. وجميع هذا حكمه في الاستفهام حكمه في الشرط. من حيث كان الاستفهام له صدر الكلام كما أنَّ الشرط كذلك. فعلى هذه جاز: بأيهم تَمْرُّ؟ وغلامٌ مَنْ تَضَرِّبُ؟... وإذا خرج ما يتعلق به حرف الجر من حيز الاستفهام لم يعمل في الاسم المستفهم به ولا المشروط به "(٨) نحو: أتذكرُ إذَنَ يأتنا نائه، فالظرف متعلق بقولك: (أتذكر) لذلك لايجوز ذلك إلا في ضرورة الشعر. أما (بأيهم تَمْرُّ أمرُّ) و(بأيهم تَمْرُّ؟) فإنَّ الجار وال مجرور متعلقان بالفعل بعد الاسم.

والمهم أنَّ القياس هنا أنجز وظيفتين هما: الحمل الذي تتمثل فيه إجازة ماورد به السماع والتنسيق بدفع التعارض.

رابعاً: القياس رابط موضوعي مثل جانباً مهماً من المنهج النحوى. الوظيفة الرابعة التي أداها قياس الشبه هي الرابط الموضوعي بين المواضيع اللغوية، النحوية منها والصرفية والعروضية، وسنرى ذلك في الأمثلة المختلفة التي ستذكر بعد قليل – إن شاء الله تعالى –: ولقد اتضح من خلال الدراسة العميقه لقياس الشبه في النحو والصرف ورصد ما أجزه من وظائف منهجه أنَّ النحاة قد تفتقروا في استخدام هذا القياس، وعملوا على تطويره وظيفياً بشكل ملفت يجر التعرف عليه، إذ قد لفت الانتباه أنَّ العلماء استخدموه قياس الشبه بشكل أدق فيه وظيفة جديدة طريفة مجردة عن الوظيفة القياسيه التي يتم بموجبها حمل شئ على شئ فهي خالية من الحمل ولا ينتقل فيها الحكم من شئ إلى شئ، لأنَّه لا يوجد فيها مقيس ولا مقيس عليه، وهذه الوظيفة الطريفة هي ربط المواضيع المختلفة بعضها ببعض. وإلضاح بعضها بذكر بعضها الآخر. وهذا الرابط يمثل في الواقع جانباً مهماً من منهج النحاة في بحوثهم ودراساتهم. ومعلوم أنَّ المواضيع النحوية كثيرة. وأنَّها مترابطة برابط التعبير، فمثلاً نجد جملة واحدة تتتألف من مفردات تتتمى كل منها إلى موضوع معين، فنجد فيها المبتدأ والأداة والفعل والفاعل والمضاف والمضاف إليه والحال والمفعول نحو: محمد لم يأتِ أبوه راكباً سيارةً . وعليه فالجملة تربط بين مجموع من المواضيع. وقد حرص النحاة على أن يوحّدوا بواسطة قياس الشبه ترابطاً بين مواضيع النحو التي تناولوها جميعاً بالبحث والتحقيق، وذلك ليكون النحو بمواضيعه المتنوعة كلاماً مترابطاً سائراً . وفق منهج علمي مثير، ثم ليستعين طالب هذا العلم على استحضار المواضيع المختلفة مما يزيد في تمكينها في نفسه.

وسنرى أنَّ هذا الأمر لم يكن مختصاً بالنحو فحسب. بل شمل الصرف والعروض أيضاً . وقد تطورت هذه الوظيفة حتى صار قياس الشبه يقوم بوظيفة الرابط بين المواضيع النحوية والصرفية، وبين المواضيع اللغوية والنحوية، وبين المواضيع النحوية والصرفية والعروضية كما سنرى في الأمثلة. والمهم أنَّ هذه الوظيفة لم تقتصر على ربط مواضيع علم النحو فقط.

وهذه الوظيفة التي تجعل من مواضيع النحو أو الصرف كلاماً مترابطاً أشبه بالنقلة القياسيه التي تذكر القارئ بما سبق من مواضيع وتوضح له في الوقت نفسه

الموضوع الجديد بذكر نظيره السابق، و قبل هذا و ذاك تربط المواضيع وتؤلف بين الأبواب.

وعلمون أنَّ هذه الوظيفة كسابقاتها علمية أصلية تقسم بالسمة التعليمية. وقد ابتكرها علماء اللغة.

وفيما يلي الموارد أو العلوم التي أنجز فيها قياس الشبه وظيفة الرابط الموضوعي:

أولاً: الربط بين الأبواب النحوية و مواضيعه: وفيما يلي أمثلة لذلك:

١- لقد أوضح سيبويه - في نصه التالي - أنَّ علة عمل (ما) الحجازية أنها مقيسة على (ليس) للشبه المعنوي الموجود بينهما. ثم أراد أن يبين هذا القياس ويُمكِّنه في الذهن ذكر قياساً آخر حملت فيه (لات) على (ليس) في العمل أيضاً وهو بهذه النقلة كان قد ربط بين موضوع (ما) وموضوع (لات) وأوضحته بذكر نظيره. ولم يكن حمل (ما) على (ليس) مقيساً أو متوافقاً على حمل (لات) على (ليس).

قال سيبويه: "وَمَا أَهْلُ الْحِجَارَ فِي شَبَّونَهَا بَلِيس إِذْ كَانَ مَعْنَاهَا كَمَعْنَاهَا، كَمَا شَبَّهُوا بِهَا لَاتَّ" (١).

٢— وأوضح سيبويه في نصه الآتي أنه لا يقع بعد (قال) ومشتقاته إلا ما كان كلاماً يعني لا يقع بعد هذا الفعل إلا ما كان جملة تامة. واستثنى من ذلك (تقول) في أسلوب الاستفهام على أساس أنَّ العرب "أحرروا (أتقول) مجرى الظن، فقالوا: أتقولُ زيداً منطقاً" (١٠). وعليه فما بعد (أتقول) لم يكن كلاماً، المهم فانَّ قياس (أتقول) على (أطنن) منسوب إلى العرب استخدامه، وهو قياس معنوي، أي إنَّ وجه الشبه الجامع معنوي. ثم أراد سيبويه أن يوضحَ هذا القياس فذكر نظيره، وهو قياس (ما) الحجازية على (ليس)، وهو قياس معنوي أيضاً، وعليه فوجه الشبه الجامع في كلا القياسيين معنوي هذا من جهة. ومن جهة أخرى فانَّ القياسيين متشابهان من جهة أنَّ المشبه في كلِّ منهما لا يأخذ جميع ما للمشبه به من مميزات أو أحکام، لضعف الفرع عن الأصل.

والمهم أنَّ سيبويه أوضح لنا قياس (أنتقول) على (أتبطن) بذكره قياس (ما) على

^٩- سیویه، الكتاب، ١٩٧٥: ج١، ص٥٧.

^{١٠} - أبو علي الفارسي، الحجة، ١٩٦٥: ج ١، ص ٣٥٨

(ليس)، وهو بهذه النقلة القياسية كان قد ربط بين موضوعين مختلفين من مواضع النحو.

قال سيبويه: "واعلم أنَّ (قلت) إنما وقعت في كلام العرب على أن يحكي بها، وإنما تَحْكِي بعد القول ما كان كلاماً لا قوله، نحو: قلتُ: زيدٌ منطقٌ... وكذلك جميع ما تصرف من فطه إلا (قول) في الاستفهام. شبهوها بـ*بَطْنَ*... فانما جُبِّلَت كثُنَنُ، كما أنَّ (ما) كليس في لغة أهل الحجاز مادامت في معناها... ولم تُجْعَل (قلتُ) كثُنَنَتُ، لأنها إنما أصلها عندهم أن يكون ما بعدها محكياً فلم تدخل في باب (ظننتُ) بأكثر من هذا، كما أنَّ (ما) لم تَقُوْ قوَةً (ليس)، ولم تقع في كل مواضعها، لأنَّ أصلها عندهم أن يكون ما بعدها مبتدأً"^(١١)

معلوم أنَّ هذا الإيضاح ليس قياساً لبادحة أنَّ العرب لم يجعلوا (أقول) مثل (أظن) قياساً على جعلهم (ما) مثل (ليس)، فليس عَلَقاً سببية قياسية بين القياسين.

٣— لقد استخدم كل من ابن مالك والأشموني قياساً أيضاً حِيَاً واحداً بغية إيضاح القياس الذي ذهب إليه كل منهما، فابن مالك في نصه التالي أراد أن يبين لنا قياس (إذن) على (أن) في نصبيها المضارع مع أنها غير مختصة به نحو: (إذن أنا أكرمك) و(إذن أكرمك محمد)^(١٢). لذلك ذكر قياس (ما) الحجازية على (ليس) في الاعمال، قال ابن مالك: "ولا تختص بالأفعال فكان حقها ألا تعمل، و لكنهم شبهوها بـ (أن) لغلبة استقبال الفعل بعدها، وأنها تخرج الفعل عمما كان عليه إلى جعله جواباً كما تخرج (أن) الفعل عمما كان عليه إلى جعله في تأويل المصدر فحملت على (أن) فنصبت المضارع، وإن لم تختص به، كما عملت (ما) عمل (ليس) وإن لم تختص بالأسماء. هذا مذهب أكثر النحوين"^(١٣).

لقد أوضح ابن مالك في هذا النص قياس (إذن) على (أن) بقياس (ما) على (ليس). وهو بذلك كان قد ربط بين موضوعين نحويين هما (إذن) و(ما). وقد فعل الأشموني مثل ذلك، إذ أراد في نصه التالي أن يوضح لنا قياس (إذن) على (ظن) في الاعمال

١١— سيبويه، الكتاب، ١٩٧٥: ج ١، ص ١٢٢-١٢٣.

١٢— براجع المألقي، رصف المابن، ١٩٨٥: ص ١٥٢.

١٣— ابن مالك، شرح التسهيل، ١٩٩٠: ج ٤، ص ٢٠.

مع أنَّ الأصل فيها الإهمال لأنها غير مختصة لذلك ذكر قياس (ما) الحجارية على (ليس) في الإعمال مع أنَّ الأصل في (ما) الإهمال لعدم الاختصاص، قال الأشموني: "حکى سيبويه وعيسى بن عمر أنَّ من العرب مَن يلغيها مع استيفاء الشروط، وهي لغة نادرة. ولكنها القياس لأنها غير مختصة. وإنما أعملها الأكثرون حملًا على (ظن)، لأنها مثلها في جواز تقدمها على الجملة وتتأخرها عنها وتتوسطها بين جزءيها. كما حملت (ما) على (ليس)، لأنها مثلها في نفي الحال" (١٤).

٤— ذهب ابن جني إلى جواز أنْ تقع (هل) في بعض الموارد موقع (قد) وذلك لدلالة الحال. وقد أوضح هذا الأمر بذكر جواز أنْ تقع (أو) موقع الواو وهو بذلك كان قد ربط بين موضوعين هما: وقوع (هل) موقع (قد) ووقوع (أو) موقع الواو. وليس هناك عملية حمل وقياس.

قال ابن جني: "فَلَمَا كَانَ السَّائِلُ فِي جَمِيعِ هَذِهِ الْأَحْوَالِ قَدْ يُسَأَّلُ عَمَّا هُوَ عَارِفٌ أَخْذُ بِذَلِكَ طَرْفًا مِنَ الْإِيْحَابِ، لَا السُّؤَالُ عَنْ مَجْهُولِ الْحَالِ... فَمَنْ هُنَا جَازَ أَنْ تَقْعُ (هُلْ)" في بعض الأحوال موضع(قد)، كما جاز لأُنْ تقع في بعض الأحوال موقع الواو نحو قوله: (من البسيط، و القافية من المتواتر):

وَكَانَ سِيَانٌ أَلَا يَسْرَحُوا نَعَمًا أَوْ يَسْرَحُوهُ بَهَا وَ اغْبَرَتِ السُّوحُ (١٥)

جاز ذلك لما كنت تقول: جالس الحسن أو ابن سيرين، فيكون مع ذلك متى جالسهما جميعاً كان في ذلك مطيناً. فمن هنا جاز أن يخرج... إلى معنى الواو" (١٦). ثانياً: الرابط بين المواضيع الصرفية: وفيما يلي أمثلة لذلك:

١— ربط ابن جني في نصه التالي بين موضوعين صرفيين. ووجه الرابط أنه أراد أن يوضح أنَّ قياس استنوق الأعلام، لأنَّ مصدره الاستناقه مُعْلَّمٌ، ولأنَّ قياس الفعل إذا كانت عينه ياءً أو واواً أن يأتي معللاً. ولأجل إيضاح ذلك ذكر ما جاء عن العرب من نحو (الحاش) مهموزاً، وهو من الحوش، وإن لم يجر على فعل، أي وإن لم يكن له فعل أخذ منه، لأنَّه على وزن فاعل مما عينه حرف علىة نحو قائم وصائم.

١٤- الأشموني، شرح الألفية، بلاتا: ج ٣، ص ٢٩١.

١٥- البغدادي، خزانة الأدب، ١٩٦٨: ج ٥، ص ١٣٤.

١٦- ابن جني، الحصانص، ١٩٥٢: ج ٢، ص ٤٦٥.

قال ابن جني: "فَلَمَا كَانَ الْبَابُ فِي الْفَعْلِ مَا ذَكَرْنَا هُوَ مَنْ وَجَبَ إِعْلَاهُ وَجَبَ أَبْدًا أَنْ يَجِئَ (إِسْتَوْقَ) وَنَحْوَهُ بِالْإِعْلَاهِ لَا طَرَادَ ذَلِكَ فِي الْفَعْلِ، كَمَا أَنَّ الْاِسْمَ إِذَا كَانَ عَلَى فَاعِلٍ كَالْكَاهْلِ وَالْغَارِبِ إِلَّا أَنَّ عِنْهُ حِرْفٌ عَلَيْهِ لَمْ يَأْتِ عَنْهُمْ إِلَّا مَهْمُوزًا وَإِنْ لَمْ يَجِرْ عَلَى فَعْلٍ أَلَا تَرَاهُمْ هَمْزُوا الْحَائِشَ وَهُوَ اِسْمٌ لَاصْفَةٍ وَلَا هُوَ جَارٌ عَلَى فَعْلٍ، فَأَعْلَمُوا عِنْهُ، وَهِيَ فِي الْأَصْلِ وَأَوْ مِنَ الْحَوْشِ...".^(١٧)

٢— وربط ابن جني في نصه التالي بين موضوعين صرفيين هما: زيادة الميم في أول الاسم في نحو: (مَفْعُلٌ) و(مَفْعُولٌ). وقلب الياء وأواً في (التَّقْوِي) و(الْبَقْوِي).

قال ابن جني: "فَإِنْ قِيلَ زِيادةً عَلَى مَا مَضِيَ: إِذَا كَانَ مَوْضِعُ زِيادةِ الْفَعْلِ أُولُهُ، بِمَا قَدِمْتَهُ وَبِدَلَالَةِ اِجْتِمَاعِ ثَلَاثَ زَوَادٍ فِيهِ، نَحْوُ: (إِسْتَفْعَلَ). وَبَابُ زِيادةِ الْاِسْمِ آخِرًا بِدَلَالَةِ اِجْتِمَاعِ ثَلَاثَ زَوَادٍ فِيهِ، نَحْوُ: (عَنْظِيَانٌ) و(خَنْذِيَانٌ) و(خُنْزُوانٌ) و(عُنْفُوانٌ) فَمَا بِالْهُمْ جَعَلُوا الْمِيمَ – وَهِيَ مِنْ زَوَادِ الْاِسْمَاءِ – مَخْصُوصًا بِهَا أَوْ الْمَثَالُ، نَحْوُ: (مَفْعُلٌ) و(مَفْعُولٌ) (مَفْعُلٌ) و(مَفْعُولٌ)، وَذَلِكَ الْبَابُ عَلَى طَوْلِهِ؟

قيل: لِمَا جَاءَتْ لِمَعْنَى ضَارَعَتْ بِذَلِكَ حِرْفَ الْمَضَارِعَةِ فَقَدِمْتَ، وَجَعَلَ ذَلِكَ عَوْضًا مِنْ غَلَبَةِ زِيادةِ الْفَعْلِ عَلَى أَوْلِ الْجَزِءِ؛ كَمَا جَعَلَ قَلْبَ الْيَاءِ وَأَوْاً فِي (التَّقْوِي) و(الْبَقْوِي) عَوْضًا مِنْ كَثْرَةِ دُخُولِ الْوَاءِ عَلَى الْيَاءِ...".^(١٨)

ثالثًا: الرابط بين المواضيع النحوية والصرفية: أرد ابن جني في نصه الآتي أن يوضح أَنَّ الرَّفْثَ فِي الْآيَةِ بِمَعْنَى الإِفْضَاءِ وَأَنَّهُ إِنَّمَا عَدَّيَ الرَّفْثَ بِـ(إِلَيْهِ) لِأَنَّهُ فِي مَعْنَى الإِفْضَاءِ لِذَلِكَ ذَكَرَ أَنَّ (عَوْرَ) و(حَوْلَ) إِنَّمَا صَحِحَا لِأَنَّهُمَا فِي مَعْنَى (اعْوَرَ) و(احْوَلَ) وَهُمَا مَا لَا يَبْدُ مِنْ تَصْحِيحِهِ.

قال ابن جني: "... وَذَلِكَ كَقُولُ اللَّهِ عَزَّ اسْمُهُ: (أَحْلٌ لَكُمْ لَيَلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَيْ نِسَائِكُمْ)^(١٩). وَأَنْتَ لَا تَقُولُ: رَفَثْتُ إِلَيْهِ الْمَرْأَةُ، وَإِنَّمَا تَقُولُ: رَفَثْتُ بِهَا أَوْ مَعْهَا، لِكَنَّهُ لَمَّا كَانَ الرَّفَثُ هُنَا فِي مَعْنَى الإِفْضَاءِ، وَكَنْتَ تُعَدِّي أَفْضَيَّتَ

١٧- السابق: ج ١، ص ١١٩.

١٨- السابق: ج ١، ص ٢٣٦.

١٩- البقرة، من الآية ١٨٧.

بـ (إلى) كقولك: أفضيـتُ إلى المرأة، جـت بـ (إلى) مع الرفـث إـنـا وإـشارـاً أنه بـ معناه كـما صـحـحـوا عـورـ وـحـولـ لـمـا كـانـا فـي مـعـنىـ (ـاعـورـ) وـ (ـاحـولـ)^(٢٠). وهذا الإـيـضـاح يـشـتمـل عـلـى الـرـبـط بـيـن مـوـضـوـعـ نـحـويـ وـآخـرـ صـرـفيـ، ويـسـتـنـد إـلـى أنـ الحـكـمة الـعـرـبـيـة فـي هـذـيـنـ المـوـضـوـعـيـنـ وـاحـدـةـ.

وـ فـي النـصـ الـأـتـي أـرـادـ ابنـ جـنـيـ أـنـ يـوـضـحـ أـنـ (ـيـقـومـ) مـنـ قـوـلـكـ: كـانـ يـقـومـ زـيـدـ. فـاعـلـهـ ضـمـيرـ مـسـتـرـ وـالـجـملـةـ خـبـرـ مـقـدـمـ، فـاـذا حـذـفـ (ـكـانـ) أـخـرـ الـخـبـرـ، وـعـادـ إـلـى أـصـلـهـ، فـذـكـرـ إـيـضـاحـاـ لـذـلـكـ أـلـفـ (ـعـلـقاـةـ)، فـاـذا حـذـفـ التـاءـ كـانـتـ الـأـلـفـ لـلـتـأـيـثـ، وـمـعـ جـوـدـ التـاءـ فـهـيـ لـلـلـحـالـقـ، وـهـوـ بـذـلـكـ كـانـ قـدـ رـبـطـ بـيـنـ مـوـضـوـعـيـنـ الـأـوـلـ نـحـويـ وـآخـرـ صـرـفيـ، وـإـيـضـاحـ ذـلـكـ الـأـتـيـ:

إـنـ جـملـةـ (ـيـقـومـ) مـنـ قـوـلـكـ: (ـكـانـ يـقـومـ زـيـدـ) مـعـ وـجـودـ (ـكـانـ) تـكـونـ خـبـراـ أـزـيلـ عنـ مـوـضـعـهـ وـقـدـمـ عـلـىـ الـأـسـمـ. وـإـنـ هـذـهـ جـملـةـ نـفـسـهـاـ مـعـ حـذـفـ (ـكـانـ) تـعـودـ إـلـىـ مـوـضـعـهـ الـأـصـلـيـ بـعـدـ الـمـبـتـدـأـ لـأـنـهـ خـبـرـ لـهـ، وـلـأـجـلـ بـيـانـ هـذـهـ الـمـسـأـلـةـ وـإـيـضـاحـهـ ذـكـرـ ابنـ جـنـيـ نـظـيرـاـ لـهـ مـنـ الـصـرـفـ، وـهـذـاـ النـظـيرـ هـوـ أـنـ أـلـفـ (ـعـلـقاـةـ)، مـعـ وـجـودـ التـاءـ، تـزـالـ عـنـ أـصـلـهـاـ وـتـكـونـ لـلـلـحـالـقـ، وـأـنـ هـذـهـ أـلـفـ نـفـسـهـاـ مـعـ حـذـفـ التـاءـ تـعـودـ إـلـىـ أـصـلـهـاـ وـتـكـونـ لـلـتـأـيـثـ.

قالـ ابنـ جـنـيـ: "وـمـنـ ذـلـكـ قـوـلـنـاـ: كـانـ يـقـومـ زـيـدـ، وـنـحـنـ نـعـتـقـدـ رـفـعـ (ـزـيـدـ) بـ (ـكـانـ) وـيـكـونـ (ـيـقـومـ) خـبـراـ مـقـدـماـ عـلـيـهـ. فـاـنـ قـيـلـ: أـلـا تـعـلـمـ أـنـ (ـكـانـ) إـنـمـا تـدـخـلـ عـلـىـ الـكـلـامـ الـذـيـ كـانـ قـبـلـهـ مـبـتـدـأـ وـخـبـراـ وـأـنـتـ إـذـا قـلـتـ: يـقـومـ زـيـدـ. فـاـنـمـاـ الـكـلـامـ مـنـ فـعـلـ وـفـاعـلـ فـيـكـيفـ ذـلـكـ؟"

فالـجـوابـ أـنـهـ لـاـ يـمـتـنـعـ أـنـ يـعـتـقـدـ مـعـ (ـكـانـ) فـيـ قـوـلـنـاـ: كـانـ يـقـومـ زـيـدـ. أـنـ زـيـدـاـ مـرـتفـعـ بـ (ـكـانـ) وـأـنـ (ـيـقـومـ) مـقـدـمـ عـنـ مـوـضـعـهـ، فـاـذا حـذـفـ (ـكـانـ) زـالـ الـاتـسـاعـ وـتـأـخـرـ الـخـبـرـ الـذـيـ هـوـ (ـيـقـومـ) فـصـارـ بـعـدـ (ـزـيـدـ). كـماـ أـنـ أـلـفـ (ـعـلـقاـةـ) لـلـلـحـالـقـ فـاـذا حـذـفـ الـهـاءـ استـحـالـ التـقـدـيرـ فـصـارـتـ لـلـتـأـيـثـ".^(٢١)

رابعاً: الـرـبـطـ بـيـنـ الـلـغـةـ وـالـنـحـوـ:

٤٠ - السابق: جـ ٢، صـ ٣٠٨.

٤١ - السابق: جـ ١، صـ ٢٧٣.

ذكر ابن جني في نصه التالي أنَّ علة تسمية الذهب بهذا الاسم قلة وجوده في الدنيا، فكأنَّه مفقود ذاهب. ومعلوم أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. ثم أراد أن يوضح هذه المسألة اللغوية بذكر نظير لها من النحو مستدلاً على صحة ما ذهب إليه من أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. وهذا النظير هو أنَّ العرب استعملوا الفعل (قلَّ) بمعنى النفي لذلك جاز رفع ما بعد إِلَّا على البالية في نحو: قلَّ رجُلٌ يقول ذلك إِلَّا زيد، لأنَّه بمعنى: ما يقول ذلك أحد إِلَّا زيد. وبعد أن أوضح ابن جني سبب التسمية بذكر هذه المسألة النحوية انتهى بطريقة منهجية فنية إلى تعليق مسألتين مهمتين هما:

١— تجرد الفعل (قلَّ) من الفاعل، وعلة خلو هذا الفعل من الفاعل مشابهته لحرف النفي.

٢— اتياًن العرب المبتدأ بلا خبر في قولهم: (أقلَّ امرأتين تقولان ذلك)، وعلة مجئ هذا المبتدأ بلا خبر هي العلة المذكورة نفسها، وهي مشابهة لهذا المبتدأ لحرف النفي.

والمهم أنَّ ابن جني كان قد ربط بين موضوعين الأول لغوي والآخر نحوبي، وتتضح منهجيته الفنية في أنه اغتنم الفرصة بعد هذا الربط، فطل المسألتين السابقتين. قال ابن جني: "... ويشهد عنك بهذا المعنى قولهم في مُراسلة (الذهب) وذلك لأنَّه مادام كذلك غير مصنف فهو كالذاهب، لأنَّ ما فيه من التراب كالمستهلك له، أو لأنَّه لما قلَّ في الدنيا فلم يوجد إِلَّا عزيزاً صار كأنَّه مفقود ذاهب، ألا ترى أنَّ الشئ إذا قلَّ قارب الانتفاء. وعلى ذلك قالت العرب: قلَّ رجُلٌ يقول ذلك إِلَّا زيد. بالرفع، لأنَّهم أجروه مجرى: ما يقول ذلك أحد إِلَّا زيد. وعلى نحو من هذا قالوا: قلَّا ما يقوم زيد. فكفوا (قلَّ) بـ (ما) عن اقتضائهما للفاعل، وجاز عندهم إخلاء الفعل من الفاعل لما دخله من مشابهته حرف النفي، كما يقروا المبتدأ بلا خبر في نحو هذا من قولهم: أقلَّ امرأتين تقولان ذلك، لما صار المبتدأ حرف النفي، أفلًا ترى إلى أنسفهم باستعمال القلة مقارنة للانتفاء. فكذلك لما قلَّ هذا الجوهر في الدنيا أخذوا له اسمًا من الذهب الذي هو الهلاك" (٢٢).

خامسًا: الربط بين النحو والصرف والعروض:

مثال ذلك ما يلي: نحن نعلم أنَّ أحد طرق تعدية الفعل اللازم هو أن تضاف إليه همزة التعدية نحو: بَعْدَ مُحَمَّدَ، أَبَدَتْ خَالِدًا وَكَرْمَ مُحَمَّدَ، وَأَكْرَمَتْ مُحَمَّدًا. لكن وجدت ظاهرة لغوية جاءت على عكس ذلك، إذ قد وجدت أفعالٌ كثيرة ورثت بعضها هذا الاستعمال، نحو: أَفْشَعَ الْعَيْمَ، وَقَسْعَتَهُ الرِّيحُ. وقد علل ابن جنی هذه الظاهرة بارادة التعامل، وكأنَّ هذه الظاهرة المبتورة على سلب التعدية بالهمزة من الفعل إنما بدت توسيعاً عن التعدية بها ومعادلة لها. ثم بينَ هذه العلة بأمررين مشابهين الأول صرفي والآخر عروضي.

قال ابن جنی: "... هذا هو الحديث أن تنقل بالهمز فيحدث النقل تعدياً لم يكن قبله. غير أنَّ ضرباً من اللغة جاءت فيه هذه القضية معكوسة مخالفة فتجد (فعل) فيها متعدياً و(أفعل) غير متعد.

وذلك قولهم: أَجْفَلَ الظَّالِيمُ، وَجَلَّاتَهُ الرِّيحُ، وَأَشْنَقَ الْبَعِيرُ، إذا رفع رأسه، وَشَنَقَتْهُ، وَأَنْزَفَ الْبَئْرُ إذا ذهب ماؤها، وَنَرَفَتْهُا... فهذا نقض عادة الاستعمال، لأنَّ فعلت فيه متعدٍ وأفعلت غير متعد.

وعلة ذلك - عندي - أنه جعلَ تَعْدِي (فعلت) وجمود (أفعلت) كالعوض لفعلت من غلبة أفعلت لها على التعدي نحو: (جلس) و(أجلسته)، و(انهض) و(أنهضته)، كما جعل قلب الياء واواً في التقوى والرعوى والثنوى والفتوى عوضاً للواو من كثرة دخول الياء عليها، وكما جعل لزوم الضرب الأول من المنسرح لافتعلن وحضر مجيبة تماماً أو محبوناً بل توبعت فيه الحركات الثلاث البة تعويضاً للضرب من كثرة السواكن فيه، نحو: (مَفْعُولُنْ) و(مَفْعُولَانْ) و(مُسْتَفْعِلَانْ)، ونحو ذلك مما التقى في آخره من الضروب ساكنان^(٢٣). وبذلك ربط بين النحو والصرف والعروض. وهذا منهج علمي متسم بالدقّة وسعة الاطلاع.

خامساً: الوظيفة الخامسة هي أخطر وظائف قياس الشبه وأهمها، وهي تسهيل عملية نقل الأحكام النحوية والصرافية من المشبه به إلى المشبه بوجه شبهي جامع معتبر مع خلو المشبه من العلة التي ثبت بها الحكم في المشبه به، فترى - أحياناً -

حِكْمَةً واحِدَّاً ينتقل بِواسطةِ أَقِيسَةٍ شَبَهَتْ مُتَعَدِّدةً مِنْ شَبَهٍ بِهِ إِلَى شَبَهٍ، ثُمَّ مِنْ هَذَا إِلَى شَبَهٍ آخَرَ، وَهَذَا تَراكمُ الْأَقِيسَةِ.

سادساً: فتح قياس الشبه بباب الاجتهاد على مصراعيه مما أدى إلى كثرة الآراء وتضاربها، فنجد أكثر من رأي في مورد واحد.

سابعاً: استعمال قياس الشبه كمرجع لأحد رأيين أو لإحدى لغتين، ولقد استند سيبويه في نصه التالي إلى قياس الأولى، وهو قياس شبه، لترجيح رأي يونس على رأي الخليل، قال: "وَسَأَلْتُ الْخَلِيلَ عَنْ (القاضي) فِي النَّدَاءِ فَقَالَ: أَخْتَارُ (يَا قاضي)، لِأَنَّهُ لَيْسَ بِمَنْوَنَّ، كَمَا أَخْتَارُ (هَذَا القاضي). وَأَمَّا يُونَسُ فَقَالَ: (يَا قاض). وَقَوْلُ يُونَسَ أَقْوَى، لِأَنَّهُ لَمَّا كَانَ مِنْ كَلَامِهِمْ أَنْ يَحْذِفُوا فِي غَيْرِ النَّدَاءِ كَانُوا فِي النَّدَاءِ أَجْدَرُ، لِأَنَّ النَّدَاءَ مَوْضِعُ حَذْفٍ" (٢٤).

النتيجة

أَنَا انتهيَنا من الاطلاع على دور قياس الشبه الوظيفي إلى ما يهبونا للحصول على خلفية علمية من شأنها أن تحفي في نفوسنا الأمل للحصول على ملحة نقدر بها على سلوك الطريق العلمي الصحيح المؤدي إلى الأخذ بناصية علم أصول النحو والتخصص فيه، وإلى تطوير الدراسات التحوية وخوض المسائل المهمة بأقتدار علمي ومنطقى سليمين، ثم إلى البحث عن المنهج العلمي الصحيح الذي يجب أن يطبق ويتبعد في مجال تهذيب النحو والعمل على إخراجه إخراجاً جديداً.

المصادر

- ١- ابن جني، *الخصائص*، تحقيق محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٢ م.
- ٢- ابن جني، *المنصف*، تحقيق إبراهيم مصطفى وأخر، مصطفى البابي الحلبى، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٥٤ م.

- ٣— ابن السراج، *الأصول*، تحقيق الدكتور عبد الحسين الفطلي، مطبعة النعمان، النجف الأشرف، الطبعة الأولى.
- ٤— ابن مالك، *شرح التسهيل*، تحقيق الدكتور عبد الرحمن السيد وأخر، هجر للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٩٠ م.
- ٥— أشموني، *شرح ألفية ابن مالك*، دار إحياء الكتب العربية، عيسى البابي الحلبي، القاهرة.
- ٦— الأنباري، أبي البركات، *الإنصاف في مسائل الخلاف بين البصريين والковفيين*، تحقيق محمد محبي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى بمصر، الطبعة الرابعة سنة ١٩٦١ م.
- ٧— البغدادي، عبد القادر، *خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب*، تحقيق عبد السلام هارون، دار الكاتب العربي بالقاهرة، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٨ م.
- ٨— سيبويه، *الكتاب*، تحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٧٥ م.
- ٩— الفارسي، أبي علي، *الحجۃ في علل القراءات السبع*، تحقيق علي النجدي ناصف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، سنة ١٩٦٥ م.
- ١٠— مالقي، *رصف المباني في حروف المعانى*، تحقيق الدكتور أحمد محمد الخراط، دار القلم، دمشق، سورية، الطبعة الثانية، سنة ١٩٨٥ م.

نای الرومي في نهاية الشعر العربي الحديث

"لا يشدو الناي إلا عندما يكون فارغاً"

* وفيق سليمان

الملخص

ينعقد هذا البحث لمناقشة التوظيف الرمزي للناي انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي ممثلاً بجلال الدين الرومي، ومن ثم لتبني أثره في نصوص من الشعر العربي الحديث. ولجلاء هذا الأثر يتوقف البحث أولاً عند قصيدة جلال الدين الرومي الشهيرة الموسومة بـ "الناي"، فيكشف عن الأبعاد الرمزية العرفانية فيها، وينطلق، بعد ذلك، لرصد طرائق حضور هذا المكون الأصلي في تجارب الشعر العربي الحديث، أولاهما تجربة الشاعر عبد الوهاب البياتي، والثانية تجربة الشاعر خليل حاوي في ديوانه الموسوم بـ "الناي والرياح". وينتهي البحث لتوضيح أشكال علاقات التفاعل النصي بين النص المتناص والنص المرجعي، ويختتم بقراءة هذه النتائج قراءة تأويلية تتوكّى تحرير الدالة الكلية من داخل هذا السياق.

كلمات مفتاحية: الناي، المشاكلاة، التناص، المطابقة، التحويل.

مقدمة:

يعنى هذا البحث بجلاء التوظيف الصوفي لرمزيّة الناي، انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي، ويتوقف عند قصيدة "جلال الدين الرومي" التي تتخذ من الناي عنواناً لها، ثم يتبع انسراً هذا المكون الأصلي من سياق الشعر الصوفي إلى تجارب من الشعر العربي الحديث، فيعمل على رصد طرائق الاستدعاء والتفاعل التناصي بين النصوص الحادثة والنص المرجعي، ويخلص إلى تحديد فروق الاستخدام بالمؤلفة والمختلفة، ومن ثم إلى تأويلها في ضوء هذا السياق الخاص للتوظيف الناي، وينتهي، من بعد،

إلى بناء النتائج المترتبة على عمليات الاستقدام والتعديل والحوار المنعقد بين النصوص في التجارب المختلفة.

أهمية البحث وأهدافه:

إذا كان التوظيف الرمزي للنัย يعود إلى مراحل متقدمة تتصل بالسياق الصوفي العرفاني، فإن الفوّض على المكانن الرمزية للتوظيف لم تانقت إليه الدراسات الحديثة، ولم تتوفر على بحثه بحثاً عميقاً، ولا سيما فيما يتعلق بالحضور الكثيف لرمزية الناي في تجارب الشعر العربي الحديث.

من هنا كانت هذه الدراسة تتجه إلى ردم الهوة، بخصوص هذا الموضوع، بين سياقي التوظيف: القديم وال الحديث، وإلى الكشف عن خيوط الوصل وأشكال الفاعل التي ترد النص الحادث على الأصل السالف، وتضع كلاً منها في مقابل الآخر؛ لإنماج هذه القراءة التي تعيد بناء موضوعها على نحو أكمل، وتحتاج إمكانية النظر، ضمناً، إلى حضور التاريخ، من خلال عمليات التعديل والتحوير والتفاعل المتكتشفة عن اجتراح التوجهات الجديدة والرؤى المختلفة في علاقة النصوص بعضها ببعض على أساس الموضوع المحدد للدراسة.

منهج البحث:

يقوم البحث على منهج التحليل اللغوي، ويستهدي بالمعطيات اللسانية في التحليل، فيعمل على فحص التكوين اللغوي وتأثير العلاقات النصية الخاصة ببناء رمزية الناي، وبالحقول الدلالية التي تفتح عليها في مدونة الشعر الصوفي من جهة، وفي نصوص الشعر العربي الحديث من جهة أخرى. وعلى هذا الأساس تم مواجهة هذه النصوص بعضها البعض؛ لاستجلاء المكونات النسقية في التوظيف، ولنظهر تحولات البناء اللغوي ومصاحباته ولوازمه الدلالية وأفاقه الفكرية والفلسفية بين تجربة وأخرى، أو بين النص الأصلي، واجتراراته اللاحقة.

انطلاقاً من تراث الشعر الفارسي، عند سنائي والعطّار، يقطع جلال الدين الرومي ناي الشعر وينفح فيه من جديد. ولا يعني ذلك أنه يعيد تأهيله وتوطينه

الرمزي فحسب، بل إنه يندفع به في توثب حيوى يطلقه على الفعل، ويفتحه على التجاوز الإشاري المتجاوب مع التوترات القصوى لأحوال العرفان وكشوفاته المباغتة. في تراكم مقومات ناي الرومي ما يعقد الصلة بينه وبين الإنسان بالمشاكلة، وما يثير العلاقة في مستوى التناظر، ويشد القرآن إلى تحقيق المطابقة. فالناي الذي اقطع من أحجته هو كإنسان الذي قدّ من أرض وجوده الأزلي، أو استلّ من داخل أصله الكلي، فكان تعنته في هذا الوجود ابتعاداً عن ذلك الأصل، وهجراناً له، ونأياً عنه. ومن هنا كان الإنسان ناياً، وكان الناي إنساناً في ترجيجه الحنين إلى الأصل المفقود، وفي مكابتبته مشاعر الحرقة والاصطalam.

هذا، على أن الناي – كما هو عند الرومي – لا يختزل، وظيفياً، في تسريب مشاعر الحب والتوق والحنين، بما يصاحب ذلك من انبساط رنة التدب والالتياع، أو من اتفاد جذوة الحزن وتطاير شررها في آنات النحيب والتفرج. فهو يجمع، إلى ذلك، ما ينافقه ويلازمه من مشاعر البهجة والإغتاباط المتولدة عن آيات الجمال التي يفصح عنها في مجالي الأنعام، ويفتح عليها العين من جهة القلب. يقول الناي بعبارة الرومي^(١):

منذ أن قُطعتُ من أحجتي
أصدرتُ هذا الصوت النائح
وكلَّ من فُصل عن حبيبِ
يفهم ما أقول
وكلَّ من اقتلع من أصله
يتوق إلى العودة إليه
وتجدني، في كلِّ تجمّع، أمزج
بين السرور والأسى

١ - عنيات خان. يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة من فارس، ترجمة قام بها كلمان باركس، ترجمة عن الإنكليزية، وقدم له د. عيسى العاكوب، دار الفكر، دمشق، ١٩٩٨، ١٤٣ وما بعدها.

النَّايُ جَرْحٌ وَمَرْهُمٌ فِي وَقْتٍ وَاحِدٍ
 الْأَلْفَةُ، وَتَوْقُّتُ إِلَى الْأَلْفَةِ
 فِي أَغْنِيَّةٍ وَاحِدَةٍ
 هَجْرٌ مَشْؤُومٌ،
 وَصَبَابَةٌ رَقِيقَةٌ مَعَاً

هذا الحضور المركب للنَّاي يكشف عن إشعاعه الرمزي الثُّرُّ، وعن أصلاته الضاربة في عمق الوجود، وكذلك عن قوة الجمع والتَّوحيد التي يحوزها بفعل قابلية الانقسام بين الجوانب المتباعدة والوظائف المتعارضة. ولعل ذلك ما حدا بالشعراء إلى استلهامه، وإلى التفنن في تفتيق مكانته الدلالية من خلال الاشتباك مع هذا السياق الأصلي الذي يتوجّه فيه التوق البشري إلى الخلاص والتعالي، ويتفجرّ من خلاله حنين الجزء إلى الكل، وشغف النسيبي بمساكنة المطلق والتحقق به.

لكنَّ الأصلة الرمزية التي يتمتع بها النَّاي، في توظيفه العميق عند الرومي، تجعله يكتنز أبعاداً إشارية أخرى، تبديه في حال من التعدد والانقسام، وتجلّو طبيعته البرزخية التي تهيئ له أن يشفّ عن آفاق الجمال الكوني، من خلال إفضائه بواقع السلب والانخلاع. ويعود ذلك إلى ما يمثّله ويرسّحه ذاتياً من حقيقة سريان النفس الإلهي في أعيان الموجودات، التي يقدم من نفسه صورة عنها، وشهادتها بها. ومن هنا كان يضيق بين الهجر والوصل، وبين الخلاء والامتناء، وبين معاناة الاغتراب، بما ينجرُّ عنها من مشاعر النقص، وقوّة الحضور الكاشفة عن التشبع بالجمال المطلق الذي يتدفق في أعماق صور التقيد والانقسام. ولهذا لم يكن من المتاح له أن يلامس شفة المحبوب إلَّا باطِرَاح حمولته الذاتية، وتخليه قلبه من كل ما عاده.

إن ابتعاث المعاني الإلهية الكلية فيه، لا يتحقق إلَّا بفراغه الداخلي، وبتجويفه الذي يحررَه من كل ما يصلُّ بنفسه أو يردهُ إليها في حدود عزلتها وانغلاقها. وعلى ذلك، كان النَّاي - في صيرورته نَايَاً - يضيق بين الحضور والغياب، ويؤالف بين المظهر

والجوهر، وينفتح على كلّ منها من وجه، بما يكفل تجدد الحضور المتواتر بين النسبية والإطلاق.

هذه الإمكانيات التي ينطوي عليها ناي الرومي، هي التي حققت رسوخه واستدعت التعويل عليه في الشعر الصوفي العربي، كما نجد في مثال ديوان النابليسي^(٢)، وهي التي أغرت تجربة الشعر العربي الحديث باستدعائه، وبمحاورة نسق توظيفه الرمزي، على تفاوت بين مطابقة الأصل، أو التعديل فيه لزحته عن حدوده المستقرة وإدراجه في سياقات نوعية جديدة تقضيها شؤون التجارب الحادثة في متغيرات الوجود والقيمة. وسنكتفي هنا بالتوقف عند تجربتين من التجارب الرائدة بخصوص توظيف الناي في الشعر العربي الحديث.

أولاً: ناي البياتي ومستويات الحضور المرجعي:

في قصيّته الموسومة بـ "مرثية إلى ناظم حكمت"، يعزف البياتي على ناي الرومي، ويستدعيه إلى نصّه الجديد، فيدمجه فيه محافظاً على سياقه المكون ودلالاته المشكّلة عموماً، ما خلا بعض التعديل الذي يجري على مستوى العناصر لا على مستوى البنية. يقول البياتي^(٣):

"اصنِع إلى الناي بئنْ راوياً...."

قال جلال الدين

النارُ في الناي

وفي ل الواقع المحبّ

والحزينُ

الناي يحكى عن طريق طافح بالدم

يحكى مثلما السنينُ

شّيرين" يا حبيبي

٢ - عبد الغني النابليسي، ديوان الحقائق ومجموع الرفائق، دار الجبل، بيروت، د. ت.

٣ - عبد الوهاب البياتي، ديوان البياتي، دار المودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ٦٧٩ وما بعدها.

"شِيرِين"

دار الزمان

احترقت فراشتي

تغضّن الجبين

وانطفأ المصباح، لكنني مع السارين

مع المحبين، مع الباكين

أحملُ أكفاني

يئنُ راوياً

قال جلال الدين

"من راح في النوم سلا الماضي"

مع الباكين

"شِيرِين" يا حبيبي

"شِيرِين"

في تأمل النص المتناقض وإجرائه على النص المرجعي يلاحظ ما يلي:

١- تنصيص صوت النص السالف وإدراجه في النص الحادث مباشرة، إذ يجري التصرّح بذلك جلال الدين الرومي مرتين، من خلال تظهير عبارته والتشديد عليها بالمعاودة والتكرار، وهو ما يجعل منها مرتكزاً أساسياً، أو منطلاً للنّاتمي، ومصدراً للتوليد والتقرّيع.

٢- استحضار نَّاِيِ الرُّومِيِّ في النص الجديد بمقوماته المحددة في النص المرجعي، على نحو ما تشير إليه العبارة الاستهلاكية: "اصْنُعْ إِلَى النَّاِيِّ يئنُ راوياً...", وهي التي تشكّل حداً مشتركاً يشدّ اللاحق إلى السابق من جهة، ويفتح إمكانات نموّ التالى منها زمنياً، انطلاقاً من الركيزة القولية للأول، التي تشكّل قاعدة انبثاق النص الجديد وإطاره المرجعي. ولعلّ هذا المحدّد الاستهلاكي هو ما سيفرض، من بعد، سلسلة من قرائن التحدّيد المعنوي تسمّ نصّ البياتي، وتقيمه في أفق المشاكلة، من خلال مراكمته لها على السنن المضروب بالموافقة والاختلاف، كما يبيّن الجدول الآتي:

١- ناي الرومي	٢- ناي البياتي
- يحكي ألم الفراق والانفصال.	- يترجم عن مكابدة المحب، ومرارة الفقد.
- ينتحب.	- يئنُ راوياً.
- النار في الناي. "نار الحب في نغمات الناي"	- النار في الناي. وفي ل الواقع المحب والحزين.
- يحكي عن طريق الاقلاع وتجويف الذات.	- يحكي عن طريق طافح بالدم.

وهذا المقوم المعنوي الأخير يتدنى ارتباطه الإحالى، جلياً، بقصيدة فريد الدين العطار، التي تدرج تحت عنوان: "الاستماع إلى الناي"، وفيها يقول^(٤):

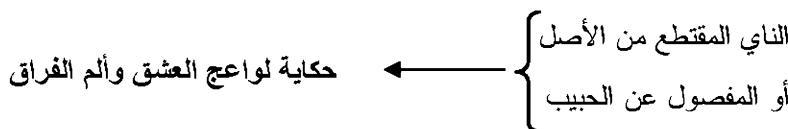
"هذه هي الطريقة التي ينبغي

أن يستمع فيها الإنسان إلى الناي

يُقتل،

ويُلقى في الدم"

٣- الاحتفاظ بالبنية المشكّلة في علاقة الرمز بالرموز إليه، وهي التي ينطلق منها النصّ الجديد، ويكتفى بإنتاجها وتثبيتها.



ولكن ما يحدث في النص الجديد هو أن البياتي يقوم بتحريك أحد العناصر على المحور الاستبدالي؛ إذ يقيم الرمز الثوري مثلاً بـ "تاطم حكمت" في مكان الحبيب المنشئي، أو في مكان الأصل الذي يتوقف الناي إلى الالتحام به. وبذلك يدخل تعديلاً

جزئياً على الأنماذج عبر هذا الإبدال الذي لا يمس نظام العلاقة، ولا يغير في آلية التدليل، وإن كان يوجه دلالة الحنين إلى زمن الثورة المفتقد. وعلى هذا النحو يغدو اللياتي، بفحوى النص، ناياً مقطعاً ومغرباً عن الأصل الثوري، ومفصولاً عن الحبيب، "ناظم حكمت"، ولذلك بات يعاني من ألم الفراق والتمزق وفداحة الخطب والمصير، عبر حنينه الحارف إلى ذلك الأصل المفتقد.

٤- في آلية الاستدعاء التناصي ينطوي النص الجديد للبياتي من خلال أحد مستويات الناي عند الرومي، وفي ذلك تحول به عن طابعه المركب الذي يسمّ حضوره في الأصل. فالبياتي يستدعي ناي الرومي في مستوى البث، والتراجُّع، وموت الماضي الثوري، وانكسار الحلم. وهو تحول يواكب رؤية البياتي، ويستجيب لخصوصية التجربة الجديدة وقولها المختلف عما يفضي به ناي الرومي الذي يحتفظ بمرؤنته الدلالية، وتعدّيته الإشارية، وازدواجيه الطاقي. فهو عنده:

جرح و مرهم،

سیزدهم

الألفة، و توق إلى

هجر مشؤوم، وصباية رقيقة.

جسد يخرج من الروح،

روح يخرج من الجسد.

وبمقتضى ما تقدم، نخلص إلى أن ناي الرومي هو الذي يعلو، ويسطير، ويغلف النص الجديد، أو يؤثره. وكان النص المصدر هو الذي يتكلم في نسيج البياتي، ويتبعين مرتكزاً له، ومنظوراً للرؤبة، وأفقاً للتدليل.

ثانياً: خليل حاوي بين امتصاص الناي وتحويل الريح:

في قصيّته "النَّايُ وَالرِّيحُ" التي تَسْمَى دِيْوَانَه الصَّادِرَ عَامَ ١٩٦١، يَكْتُبُ خَلِيل حَاوِي مِنْ صَوْمَعَتِه فِي كِيمِبرِدِجْ مُتَوَسِّلاً بِرِمْزِيَّةِ النَّايِ فِي التَّعْبِيرِ عَنِ الشَّوْقِ وَالْحُنْينِ إِلَى الْأَهْلِ وَالْحَبِيبَيْهِ. وَفِي مَقَابِلِ حَضُورِ النَّايِ فِي سِيقَهِ المُتَشَكِّلِ الَّذِي يَقْطُرُ ماء

الحزن ومشاعر الاغتراب، نتيجة الانفصال عن موطن الألفة ومبارحة رحم الوجود الذي تمثله أحمة العائلة، يستدعي الشاعر فاعلية الريح في توظيف رمزي مضاد، يشدُّ في الاتجاه المعاكس. فإذا كان صوت الناي في القصيدة يمتصُّ سالفه ويصدح بنغمة الحنين متشهياً العودة إلى الأصل والانغراس فيه، فإن الريح لا تثبت أن تواجه فاعلية الناي، فتفتح فيه بنفسها المختلف الذي يمارس عليه تحويلاً أساسياً يدفع إلى الانقطاع عن الأصل، وإلى العدول عن اللواذ بالرحم والاحتماء بالماضي أو الاستقرار فيه. فالريح – كما يقول حاوي – تمسح السياجات العتيقة في العقول وفي الدروب. ومن هنا تختدم المواجهة بين صوت الناي القديم وعصف ريح الجديد فيه، على نحو ما تطالعنا به القصيدة^(٥):

أ: صوت الناي "نغمة الحنين":

"ولربما ماتتْ غداً

تلك التي بيسَتْ على إسمِي

ومصَّ دماءها شبِّي

وما احتفلتْ بلذَّاتِ الدماء

ماتت مع الناي الذي تهواه

يسحب حزنه عبر المساء

طول النهارِ

مدى النهارِ

تنحلُّ في عصبي جنازتها

يحزُّ الناي فيه وما يزيحُ عن القرار:

ماتتْ وَمَا احْتَفَلْتُ وَمَا عَرَفْتُ
رَفَاهَ يَدِ تَظَالَّلَهَا وَدَارَ ".

ب: صوت الريح في الناي "نسمة الاشواق":

طُولُ النَّهَارِ
مَدِي النَّهَارِ
رَبِّي مَتَى أَشْقَى عَنْ أُمِّي، أَبِي
كَتَبِي، وَصُومَعْتِي، وَعَنْ تَلْكَ الَّتِي
تَحْيَا، تَمُوتُ عَلَى الْأَنْتَارَ.

والملاحظ، مما نقدم، أن الناي في شخص الشاعر ينقسم بين قوتين متواجهتين تتنازعانه. ولكن قوة التغيير ممثلةً بعصف ريح الجديد تعمل على كبح قوة السياق القديم، وتدفع بالناي في دروب الناي عن الحاضنة، والافتراق عن الأصل، وتحمله على المغامرة بالوجود في اتجاه مغایر لطم العودة إلى المستقرّ الآمن، ليكون له، من بعد، أن يقطع معه في توجهه المختلف نحو ارتياض الدرب الآخر المحفوف بالعناء والمراارة إلى بدويته السمراء.

إن انقسام الناي هنا بين المطابقة والمغايرة، وبين حضور الأصل وإنتاج قوة التحوّل عنه، يمثل نقلة مختلفة تعيد تعريف أصلالة الانتماء إلى الجذر بالانعطاف عن مستقرّه، لتحقيق الإضافة النوعية عليه، وللوفاء بحقّ الموقف الجديد الذي يفرض ضرورة النهوّض بعبء التحوّل الواجب، لضخّ مسافة الاختلاف التي تضع الناي في الأفق الجديد للصيروة التي شكلّ نابضاً لحركة التاريخ في مسارها الصاعد.

وفي حركة التحول التي يحدثها النص الجديد ما يترجم عن مسعى التحرر والانعتاق من قيود التقاليد، لممارسة الانحراف الفعال في رياح تغيير الواقع العربي، ابتعاد النهوّض به نحو تحقيق هويته المأمولة. ومن هنا تأخذ القصيدة أهميتها، بما تناول به الناي من التعديل الذي يدفعه في مسارات جديدة تنفتح على القومي والإنساني من منبعها الذاتي المكتوي بحرارة التجربة، والمسكون بقلق الوجود وأسئلة الفعل

والمعنى. ولهذا كان نصّ حاوي الجديد هو الذي ينفع في تقوّب نصّ الناي الموروث، بحيث يجعله ينطق بنغمة التحول الجديد في اتجاه المستقبل.

وأخيراً، إذا كان البحث يقتضي توسيع رقعة التتبع لأشكال حضور الناي في نصوص الشعر العربي الحديث والمعاصر، لاستخلاص قواعد الاشتباك به والتفاعل معه، فإن الاقتصر، هنا، على هاتين التجربتين كفيل بإضاءة الأثر العميق لصوت الرومي الذي يجوز المحددات الظرفية، ويخترق حاجز الزمن بقوة الإبداع، وفي ذلك ما يؤكّد أصلّته الراسخة، ويجدّد حضوره شاعراً كونياً على الدوام.

خاتمة واستنتاجات:

من شأن هذه الدراسة أن تلتفت إلى استلهام الثقافات بعضها لبعض، على النحو الذي يعمّق وحدة التجربة، استناداً إلى جذور قارّة، ومكونات أصلية تلتقي عليها، وتعيد إنتاجها نوعياً في مجرى حركة التحول التاريخي من جهة، وفي ضوء التمايز الخصوصي للثقافات القومية من جهة أخرى. ولا يخرج عن ذلك، في الآن نفسه، ما ينهض به الدرس من فعل التبصر النقدي في تناول النصوص، واشتراق التجارب بعضها من بعض، بالاستمرار، والإضافة، والتعديل، والتحقّق الجديد.

لقد كشف البحث عن نمط الاستخدام الأصلي لتوظيف الناي في الشعر الصوفي الفارسي، وذهب إلى تتبع أثره في نصوص من الشعر العربي الحديث والمعاصر، وإن كان البحث يقتضي توسيع النظرة، ومدّها على نصوص وتجارب أخرى؛ لاستخلاص قواعد الاشتباك والتفاعل، وخصوصيات الاستخدام والتوظيف وإعادة البناء. وهو ما يبقى مرهوناً بدراسات أخرى في هذا المجال،حسبنا، في هذا البحث، أن نوجّه إليها، وأن نلتفت إلى ضرورة إنجازها، إكمالاً لما تقدّم في هذا المسعى، وإنضاجاً له، وتفعيلاً لطاقاته النقدية الكاشفة؛ للارتفاع بها نحو غالياتها المؤمّلة.

المصادر والمراجع

- ١— البياتي، عبد الوهاب، *بيوان البياتي*، الجزء الأول، دار العودة: بيروت، ط ٣-١٩٧٩م.
- ٢— حاوي، خليل، *النای والریح*، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦١م.
- ٣— خان، عنايت، يد الشعر، خمسة شعراء متصوفة من فارس، ترجمة قام بها كلامان باركس، ترجمة عن الانكليزية وقدم له د. عيسى علي العاكوب، دار الفكر، دمشق ١٩٩٨م.
- ٤— النابسي، عبد الغني، *بيوان الحقائق ومجموع الرسائل*، دار الجيل، بيروت، د. ت.

شعرية التكوين البدائي
لدى عبد القاهر الجرجاني

*الدكتورة بثينة سليمان

المؤلف

تصبّ هذه الدراسة في جزء يسير مما يمكن درسه في تراثنا البلاغي الراهن، محاولةً محاورته في ضوء الدراسات الحديثة، ولربما كان من الإنصاف أن يخصّص "فن البديع" لدى عبد القاهر الجرجاني بالدراسة، ولا سيما أنه لم يلق شهرةً في الدراسات الكثيرة التي تناولت جهوده.

فكانَت محاولة هنا للاقاء الضوء على طريقته في تناول مظاهر التشكيل البدائي، وقراءتها، ووقفه على البلاغة والشعرية فيها، انطلاقاً من نظريته في "النظم" التي فهم تكوين النتاج الإبداعي من خلالها.

كلمات مفتاحية: البديع – الشعرية – السياق – النظم.

مقدمة:

إن قراءةً تستبعد فاعليّة مظاهر التشكيل البلاغي في النص الأدبي لهي قراءة تطعن في إبداعيّة هذا النص وأدبيّته، وفنّ البديع واحد من أساليب التشكيل البلاغي الذي لقي إهمالاً واضحاً، إلا أنَّ تراثنا البلاغي لا يخلو من جهود مميزة، استطاعت أن تقدم قراءة تجاوزية، منصفة لفن البديع، خرجت به من قيد الأفكار والأحكام الثابتة إلى أفق الرؤى المتحولة.

* مدرسة في قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

أهمية البحث وأهدافه :

إنَّ كثِيرًا من الدراسات القدِيمَة والحديثَة على السُّواء ما تزال تحافظ على رؤىٍ تقليديَّة ثابتة، غير ناضجة، في فهم فنَّ البدِيع إِيداعيًّا، فكثيرٌ منها يكتفي بجعله من باب التزيين الخارجي غير الفاعل في خلق الدلالة الشعريَّة، كما أنَّ كثِيرًا من الدراسات المعاصرة التي تناولت فنَّ البدِيع في التراث البلاغي، شكَّكت في مقدرة البلاغيين العرب على الخروج عن الفهم السابق نفسه.

من هنا جاءت أهميَّة هذه الدراسة، إذ تلقي الضوء على قراءة عبد القاهر الجرجاني لمظاهر التشكيل البديعي في النص الأدبي، وتبثُّ في خصوصيَّة رؤيَّته في فهم البدِيع من منظور إِيداعيٍّ.

منهج البحث :

بما أنَّ البحث يعالج مسأَلةً بلاغيَّة تراثيَّة محددة، وفَقَّ تصورُ معاصر، ويعمل على استطاق النصِّ النَّقدي لدِي عبد القاهر؛ للكشف عن خصائص فنَّ البدِيع الشعريَّة، فلعلَّ المنهج الوصفي هو الأقرب إلى طبيعة هذه الدراسة.

تمهيد :

نمهد بدايةً بقول عبد القاهر الجرجاني من "أسرار البلاغة": "وَ أَمَا التَّطْبِيقُ وَالاستعارة وسائلُ أَقْسَامِ الْبَدِيعِ، فَلَا شَبَهَةُ أَنَّ الْحُسْنَ وَالْقُبْحَ لَا يَعْتَرِضُ الْكَلَامُ بِهِمَا إِلَّا مِنْ جِهَةِ الْمَعْانِيِّ خَاصَّةً، مِنْ غَيْرِ أَنْ يَكُونَ لِلْأَلْفَاظِ فِي ذَلِكَ نَصِيبٌ، أَوْ يَكُونَ لِهَا فِي التَّحْسِينِ أَوْ خَلْفِ التَّحْسِينِ تَصْعِيدٌ وَتَصْوِيبٌ" (١).

وإذا فسَرْنا هذا القول في ضوء رؤيَّته البلاغيَّة نرى بدايةً أنه جمع بين (التطبيق والاستعارة)؛ أي جعل(البدِيع) من المظاهر البلاغيَّة التي تشَكَّل عنده دلائل إعجاز الكلام وأسرار بلاغته. ثمَّ نجد أنَّ المقصود بـ (المعاني) هو المعاني الثاني، أو المعاني الشعريَّة المتأتية من طريقة الصياغة، وخصوصيتها؛ أي من (النظم) في

١ - الجرجاني، عبد القاهر، *أسرار البلاغة*، قرآن وعلق عليه محمود محمد شاكر، مطبعة المدى بالقاهرة، دار المدى بمدِّة، ط١٤٢٢ هـ - ١٩٩١ م، ص ٢٠.

مستوى شعريته، ومن المستبعد أن يقصد المعاني بالمفهوم العام الذي طرحته الجاحظ، عندما جعلها مطروحة في الطريق، يعرفها الناس، وأنها ميسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية^(٢)؛ لأنَّ هذا المفهوم للمعنى ما هو سوى دلالة على المعاني الأولى التي تخلو من بعد استاتيفي.

أما (الآلفاظ) في قوله السابق، فمن الأقرب أنه يقصد بها الجانب الشكلي لتركيبها، المتعلق بالأصوات وصفاتها، وقد يكون التلقى – بهذا – معتمداً على التلقى السمعي والإشاد، وأن الاهتمام بهذا الجانب وحده يهمل عناصر التشكيل السياقي الكلي، ويستبعد التلقى التخييلي، و يجعل القراءة سطحية لا عميقَة؛ دلالة على صورة المعنى الأولى فقط، ومن ثمَّ ستصبح قراءة خاطئة، فقيرة، غير منتجة؛ إذ لا تقدم الآلفاظ في هذه الحال دلالة مكتملة، ولا تكتسب خصوصية إبداعية.

إنَّ الغاية من هذا التمهيد البسيط هي الإشارة إلى خصوصية رؤية عبد القاهر في فهم التشكيل الديعي، لتأتي بعد ذلك الدراسة التفصيلية لألوانِ بدعيَة جاءت في (أسرار البلاغة) وفي (دلائل الإعجاز)، وهي: الجناس، السجع، الطباق، وحسن التعليل.

أولاً – اختلاف المشابهات في "الجناس" :

يُخصَّص الجناس بالقسم اللظي الصوتي، الحالص، وُعرف بـلاغيًّا أنه من باب تشابه اللفظين صوتاً واختلافهما معنى^(٣).

أما بحسب مبدأ عبد القاهر في "النظم" فإنَّ النَّظَم لا يُحْكَم عليه؛ أو يقيِّم؛ إلا من خلال استخدامه في تركيب لغوي، مرتبط بموقف أو رؤيا، إذ تختلف له فاعليَة جديدة في موقعه النظمي، من خلال علاقاته المتواشجة بـكامل البناء اللغوي؛ لذلك قد يحسن "اللفظ المجناس" في موضع، فيكون شعريًّا، وقد لا يحسن في آخر^(٤).

٢- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، منشورات الجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، ط٣، ١٣٨٨هـ، ١٩٦٩م، ٣ : ١٣١ - ١٣٢ .

٣- الفزوري، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح د. محمد عبد المعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٣٩٥هـ، ١٩٧٥م، ٦ : ٩٠ .

٤- الحرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ٧ .

- تطبيقياً، يراعي عبد القاهر أهمية تكامل أطراف العملية الإبداعية: (المبدع، النص، المتألق)، مشترطاً في نجاح استخدام اللفظين المجانسين شروطاً، منها^(٥):
- ١— ألا يكونا مفردين؛ إذ ينبغي أن ينتميا إلى (قول)؛ أي إلى نظم متحقق، بمعنى أن يقعَا في مجال (الكلام) لا (اللغة) بمفهوم علم اللغة الحديث^(٦).
 - ٢— من حيث "الأثر" أو "الواقع" ينبغي أن يكون موقع معنديهما من العقل موقعاً حميداً^(٧).
 - ٣— أن يُراعى في عملية القراءة الجانبان الصوتي والدلالي معاً؛ أي الشكل والمضمون، والنظر إلى الشكل على أنه صورة المضمون.
 - ٤— مراعاة الغرض، المرتبط بالمقام، أو بالموقف الشعوري الرؤوي، فيشترط أن يكون "رمى الجامع بينهما" غير بعيد عن البؤرة الشعرية؛ لأنَّ إهمالها يحول دون الإحساس بالغرض الدلالي للكلام.

ومن النماذج الشعرية التي تناولها، مقارناً بين التشكيل البديعي البديع، والتشكيل البديعي الرديء، برأيه، بيتان^(٨)، الأول لأبي تمام:

ذَهَبَتْ بِمُذْهَبِهِ السَّمَاحَةُ فَلَتَوَتْ فِيَهُ الظُّنُونُ أَمَذْهَبٌ أَمْ مُذْهَبٌ

و الثاني لشاعر محدث^(٩):

أَوْ دَعَانِي أَمْتُ بِمَا أَوْدَعَانِي نَاظِرَاهُ فِيمَا جَنَّى نَاظِرَاهُ

ففي حين ينتمي الثاني إلى الشعرية إذ يستحسن القارئ التجنيس بين (ناظراه وناظراه) وبين (أودعاني، وأودعاني)، يخرج الأول من مجال الشعرية إذ يستضعف القارئ التجنيس في (مذهب ومذهب)، وتفصيل ذلك عنده كالتالي: في الأول: لم يزدك الشاعر بـ"مذهب ومذهب" على أن أسمعك حروفاً مكررة، تروم لهافائدة فلا تجدها إلا مجهرةً منكرة^(١٠)، فضعف الفائدة هو ضعف في

٥— ينظر المصدر السابق، ٧ وما بعدها.

٦— ده سوسر، فرديان، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي، مجید النصر، دار نuman، لبنان، ص ٣١ — ٣٢.

٧— ينظر مثلاً: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدى بمصر، دار المدى بمجة، ط٣، ١٤١٢ هـ — ١٩٩٢ م، ص ٤٩ — ٥٠.

٨— الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٧.

٩— الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٧.

الناتج الدلالي، فتراجع في الشعرية.

وقد يكون السبب في كون الفائدة "مجهولة منكرة" هو عدم تمكّن القارئ من جني ناتج دلالي مستقر؛ لأنَّ بيت أبي تمام جاء إشكاليًا في تجنيسه، ومن ثم إشكاليًا في تفسيره؛ فتري الشراح والمفسرين يختلفون في معنى "مذهب" في هذا السياق الذي يمدح فيه الشاعر الحسن بن وهب^(١٠)، ويستوقفهم اللبس الواقع بين اللفظين المتشابهين تشابهاً غير تام (مذهب، مذهب)، فبعض التوجيهات ترى أنَّهما بمعنى واحد، وأخرى ترى أنَّهما بمعนويين مختلفين^(١١)؛ مما جعل الفائدة غير مستوفاة؛ أو غير مستقرة، على حد تعبير عبد القاهر؛ مما ضيق الدلالة، وأغلق أفقها، فجاءت "مجهولة منكرة"، ولم تترك وقعاً قوياً في النفس.

ولعل تلك التوجيهات التي أفرزتها صياغة التجنيس تشي بشعرية خفية، لم يشا عبد القاهر أن يغرق فيها، ويخوض عمارها، كما كنا نأمل منه، ربما لأنَّ غايتها الأساسية هنا هي التفريق بين تجنیس جيدٍ وآخر رديء، مكتفيًا بما رسم في الأذهان من تأثيرات الحملة النقدية المعاصرة لشعر أبي تمام وإغراقه في الصنعة البدائية، أو مكتفيًا بتخيير الرأي الذي يجعل اللفظين بمعنى واحد؛ فيتفقان بالمستوى الصوتي، ولا يختلفان بالمستوى الدلالي، فيكون القارئ قد خُدِعَ خدعةً حقيقةً هنا؛ أمّا هناك — في البيت الآخر — فخدع خدعةً مجازيَّةً فنيَّةً.

أما في الثاني: فقد أعاد الشاعر "عليك اللحظة" كأنَّه يخْدُعُك عن الفائدة وقد أعطاها، ويوجهُكَ كأنَّه لم يزدكَ وقد أحسنَ الزيادة ووفقاً لها، ف بهذه السريرة صار "التجنيس" — وخصوصاً المستوفى منه، المتافق في الصورة — من خلي الشعر ...^(١٢)

١٠ - البريزبي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبد عزام، ط٥، دار المعرف، ١ : ٢٧٣ وما بعدها.

مطلع القصيدة :

لتكابرُ الحسنِ بنَ وهبِ أطيبُ وأمُرُ في حنكِ الحسودِ وأعذبُ

١١ - المصدر السابق، ١ : ١٢٩، المذهب والمذهب، كلاماً بمعنى الثوب المذهب، أو كلاماً بمعنى الطريقة. المذهب: السفر الذي تشتبه فيه المذاهب لسعتها، أو هو تكرار السعي في مطلب معين حق لو تحقق هذا المطلب، وهنا تلقي مع معنى (الجنون)، أو (المؤمن) بالشيء، وربما كان هذا المعنى أقرب إلى سياق البيت والنص، إذ المدح مُقرّم بالسمحة حتى المؤمن.

١٢ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ٨ وبنظر : دلائل الإعجاز، ٥٢٤، جاءت (من خلي الشعر).

فإعطاء الفائدة والزيادة فيها إلى درجة الاستيفاء، هو فيضٌ في الدلالة، فتقديم في الشعرية وارتقاء.

إنَّ عبد القاهر يعوّل على القارئ في استكشاف أسرار الأسلوب البدائي، وكسر حاجزه، ليصير كمن امتلك النص، فغدا مبدعاً آخر له، وقد احتلَّ هو هذه المرتبة، ففي قراءته يجد أنَّ التشابه الصوتي في الشاهد الثاني، وفي الفائدة في المعنى، وأفاض في ناتجه الدلالي، فهو منجزٌ كلامي تخيلي، مفتوح شرود، رحب، لا يمكن أن يُحصر في حدٍ معين، بل يقدّم المزيد باستمرار؛ لأنَّه قائم في المخيال، يحفّز القارئ، ويلهب مشاركته الإبداعية^(١٣).

إذاً، إذاً قويَّ أثر البنية التجنيسية في المتنقلي، واشتدَّ وقُعُها، ارتفعت إلى "الشعرية"، وتأتي هذه الشدة من "مخالفة التوقع"^(١٤)، وما يتبعه من تغيير في الحصاد الدلالي، وذلك كله يرجع إلى نظم البنية التجنيسية بطريقةٍ مخصوصة، هي في النموذج الثاني في أنَّ ترداد اللفظ (ناظراه) وكذلك (أودعاني) قد تمَّ من خلال خديعة فنية صياغية، يجعلها عبد القاهر من (حُلى الشعر) أي من (الشعرية)^(١٥).

لقد فسّر عبد القاهر هذا الأسلوب تفسيراً فنياً مهماً حين أرجع الفائدة فيه إلى مفهوم الأدبية /الشعرية، أو خصوصية النظم، وما يوليه هذا المفهوم من أهمية للإيحاءات، أو للمعاني ما بعد السطح.

فالسامع حين يسمع كلمة (ناظراه) الثانية، وكذلك (أودعاني) يتوجه للحظة الأولى أنها هي ذاتها الكلمة التي سبق سمعها، وأنَّها قد كُرِرتْ، والتكرار مألوف، ومألوفة دلالته على التأكيد وغيره، فيتوهم أنَّ هذا التكرار اللفظي قد حمل معه تكراراً في المعنى، وأنَّ اللفظين متشابهان صوتاً ومعنى، وهذا إحساس بدئي،

١٣ - حول هذه الفكرة ينظر : الغامدي، د. عبد الله محمد. المشاكلة والاختلاف "قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشيء المختلف" ، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

١٤ - مخالفة التوقع، أو كسر بنيَّة التوقعات، (الفجوة) يفهمون كماي أبو ديب، أو التوقع الخائب، والانتظار الخبط، بفهم ياكوبسون، أو الانزياح عن المستوى المثالي بفهم جان كوهن.....

ينظر : ناطم، حسن، مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم" ، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م، ص ١٢٥، ١٣٦.

١٥ - عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر "لونجمان" ، ط١، ١٩٩٥ م، ص ١٠٨.

نابع من كون (الجنس) أقرب التشكيلات اللغوية إلى الناحية الصوتية الخالصة، ولاسيما التام المستوفى منه، الذي تتطابق فيه: أنواع الحروف، وعدها، وهيئاتها، وترتيبها، فتُفتح صورة لفظية واحدة من حيث الظاهر.

إلى هنا والقارئ يظن أنَّه قبض على المعنى، وسيطر عليه، وأنَّ لم يبق أمامه سوى استيعاب جماليات الإيقاع الصوتي لهذه الصياغة، والبحث فيه إن شاء. كل ذلك بفضل براعة الشاعر في الأداء الصياغي، وخصوصيته في (الخدعة الفنية).

لكنَّ هذا القارئ لا يلبث أن يكتشف — من بعد القراءة الكلية — أنَّه لم يغادر السطح، وأنَّ تكرار المعنى لا يستقيم والسياق الكلّي، فيكتشف ثانيةً أنَّ اللفظة حين كُرِّرت لم يتكرّر معها المعنى، فوجد نفسه أمام لفظٍ آخر، ومعنى آخر جديد، مختلف، لا يشبه الأول بغير الصورة الصوتية، ومن ثمَّ عليه أن يبحث فيما يؤديه اللفظ، بحلته الجديدة — إنَّ صَحَّ التعبير — من دور جديد، وإفاده جديدة، زارت على التوقع، أو كسرت بنية التوقعات، وذلك أنَّ (ناظراه) الثانية يقصد بها عُضواً النظر "العينان" لا المناظرة والمحاجة والمجادلة كالأولى، وإنَّ ذلك صار عليه أن يعيد القراءة من منظور آخر، ليجد أنَّ القصد هو عيناً المحب وقد تجذّبَ على الشاعر، فكانت سبباً له ليتّهمهما، ويدفع عن نفسه، طالباً بصيغة الأمر المُلزِّم المشابهة لفظياً (ناظراه)؛ من صاحبيه المفترضين أن يناظراً ذلك المتجمّنِ، ويحاجاًه، ويجادلاه، ويوقفاه عند حده، من بعد أن يُثبتنا عليه بالحجّة والدليل مقدار تجنيه على المحب.

فهذه المفارقة تدهش القارئ فنياً، وتصدمه مخالفة التوقع، وخيبة الانتظار، فيعيد حساباته بقراءة ثانية استرجاعية تأويلية تخيلية، ليبين له أنَّ اللفظين مختلفان كلَّ الاختلاف، وأنَّهما لا يتماثلان بغير الصورة الصوتية، فيشعر عندهُنَّ بنوع من المتعة الجمالية الفنية، والطمأنينة الشعورية، والقناعة العقلية، فقد ظفر بفائدة لم يكن يرجوها، فيساوره إحساس المشاركة بإبداع الدلالة.

بهذا يبرز جهد عبد القاهر، ويُتّضح منهجه؛ إذ يفهم من إجراءاته التفريق بين قراعتين متباليتين للبنية التجنيسية:

الأولى: قراءة تحكم على اللفظ المجاز مفرداً، مقطعاً من انتمائه الشعري

والشعوري، وهي قراءة عبئية، نظرية، مبتورة، تفصل بين المنجز الصوتي وناتجه الدلالي، قراءة ربما تنتمي إلى مستوى "اللغة" في حال الوجود بالفقرة. أما الثانية: فهي قراءة تحكم على التجانس صياغةً، وتراعي انتماهه إلى سياقه الشعري، والشعوري، فتجعل السياق هو الحكم، والنظام ميدان فروسيّة الشاعر، وهي قراءة تربط المنجز الصوتي بما يتضمنه من إحساس، وبما يرمز إليه من رؤى، فتُصبح قراءة منتمية إلى مستوى "الكلام"، أي اللغة في حال التحقق، أو الوجود بالفعل.

وعلى هذا يصح القول إن "الشعر يصوغ من الرؤيا فعلاً هو الشعر، والقراءة تصوغ من الفعل رؤيا هي القراءة الخالقة المنتجة"^(١٦)، أو القراءة الشعرية. والأمر نفسه نجده في نماذج أخرى تناولها عبد القاهر^(١٧)، منها قول الباحtri:

نَسَقَ يَطَّانْ تَجَدُّداً مَغْلُوبَاً
وَهُوَ هَوَى بِدَمْوَعِهِ فَتَبَادَرَتْ

فقد جاء التجانس بين (هوى) و(هوى) مقبولاً، حسناً؛ لأن المعنى هو الذي استدعاه، ووقع من غير تكالّف في اجتلابه^(١٨)، بمعنى أن (هوى) و(هوى) قد نظمتا نظماً موزاراً للموقف الشعوري المسيطر، فجاء شعرياً في تلقّيه؛ إذ يصل بالقارئ إلى الدلالة الكامنة، من بعد تعثره بالمعنى الظاهر، الذي يُخدع به بدايةً، ثم يتلافى هذه الخديعة، إنه "الوقْع" أو "الأثْر" الذي ألح عليه عبد القاهر.

فمن التلقي الأولى لكلمة (هوى) يُفهم من ظاهر لفظها، ومن تنكيرها، ومن تقديمها إلى صدر الكلام، أن هوى عذباً - ربما - وحباً ريقاً مداعباً للروح، هو ما يريد الشاعر التحدث عنه، ثم يقرأ الكلمة الثانية (هوى) فيُظن أنها على صلة معنوية بالاسم السابق (هوى)، نظراً للمشابهة الصوتية بينهما، فيتوقع أن التشابه الدلالي هو أقصى ما يمكن التوصل إليه، فما إن يرکن إلى هذا الإحساس، ويستكين إلى تلك القناعة، حتى يراوده القلق، عندما يقرأ الكلام متصلًا لا منفصلاً، وعندما يكتشف أن (هوى) جاءت بصيغة الفعل لا الاسم، كالسابقة، وأن للكلام بعد الفعل

١٦- الرباعي، د. عبد القادر، "طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة "الربيع" لأبي تمام، دراسة نصية"، فصول، مجلة النقد الأدبي، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص ١٠٦.

١٧- الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص ١١، ١٥، ١٦، ١٧.

١٨- المصدر السابق، ١١.

وفي هذه الحال يتعثر بفجوة أو مسافة قلقة، بين ما كان عليه وما صار إليه، لقد كشفت هذه الفجوة غير المستقرّة عن موقف مؤلم، وعذاب نفسي، على خلاف ما حصل من معنى، سابقاً.

إن هذا التلاعُب في التلقّي، أو هذه الخدعة الفنية الخفيّة الدقيقة، التي خبيّت انتظار القارئ، وكسرت توقعاته، هي من أهمّ تجلّيات الشعريّة في التشكيل البديعي المجازي عند عبد القاهر.

ومن تجلّياتها أيضاً أنَّ قراءة الجناس عنده أقرب إلى فكرة الجدل بين المتخاصمين، "والجدل قرين الاعتراف بالخلاف، أو الاعتراف بالاشتباه..."^(١٩)، وفي التجنيس حرص على إبراز الاختلاف في معرض التشابه، لهذا ألحَ عبد القاهر على القراءة التفصيليّة المتكاملة، لا المُجملة، لإدراك الفوارق الدلالية بين الشبيه والمختلف.

وفي نموذج ثالث، يتّنال عبد القاهر الجناس في قول أبي تمام:^(٢٠)

يَمْدُونْ مِنْ أَيْدِي عَوَاصِمِ قَوَاضِبِ
تَصُولُ بِأَسْيَافِ عَوَاصِمِ قَوَاضِبِ

يقول: "وذلك أنك تتوهم قبل أن يرد عليك آخر الكلمة كالميم في "عواصم" والباء في "قواضب"، أنها هي التي مضت، وقد أرادت أن تجيئك ثانية، وتعود إليك مؤكدةً، حتى إذا تمكّن في نفسك تمامها، ووعي سمعك آخرها، اصرفت عن ظنك الأولى، وزلتَ عن الذي سبق من التخيّل، وفي ذلك ما ذكرتُ لك من طلوع الفائدة بعد أن يخالطك اليأس منها، وحصل الربيع بعد أن تغالطَ فيه حتى ترى أنه رأس المال".^(٢١).

إنَّ في هذا القول توجيهًا من عبد القاهر إلى ضرورة توافق القراءة الشعريّة، أو التلقّي المبدع، للتشكيل البديعي المجازي، موازيًا على الأقلّ عمل المبدع، مراعياً تخيرَ المبدع صوغه بخصوصيّة نظميّة، فيغدو الأداء الصوتي لـ (عواصم،

١٩— ناصف، د. مصطفى، النقد العربي القديم نحو نظرية ثانية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة، ١٤٢٠ هـ / مارس / آذار ٢٠٠٠ م، ص ١١٧.

٢٠— الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٧.

٢١— المصدر السابق ، ١٨.

عواصم) و(قواضٍ، قواضٍ) فاعلاً ضمن النسيج الكلّي للبيت، ويصبح صورة الناتج الدلالي ، الذي يتغيّر بتغييرها.

ففي التلقى الأولى على مستوى السطح، تتقى النفس الكلمة المجانسة (عواصم) أو (قواضٍ) فتعي، أو تخيل لها معنى مناسباً لصورتها الصوتية المفردة، ثم تتهيأ لأن تتقاها بالطريقة نفسها عندما تقرأ صورة صوتية مشابهة لها (عواصم) أو (قواضٍ)، فإذا ما تم لها ذلك التهيو خاب تخيلها، أو ما توهّمتها؛ إذ فوجئت باختلاف صوتي بسيط هو زيادة صوت حرف الميم إلى الأولى، وصوت حرف الباء إلى الثانية، فتعادد النظر، وتتقى قراءتها إلى مستوى أكثر عمقاً، فتلحظ اختلافاً في الدلالة، وتحقق لها الدهشة بخيبة توقعها، وفشل تخيلها، وانزلاق المعنى، ويعود السبب في هذا كله إلى براعة الشاعر في التشكيل الأسلوبى وخصوصيته؛ إذ جعل اللفظين المجانسين يتلبسان في النسيج اللغوي الكلّي تلبساً يجعل تفعيلهما على التركيب لا الإفراد، وعبد القاهر لا يمكن أن يضحي بالمعنى من أجل الصوت منفصلاً عنه، والعكس صحيح أيضاً، ونظرته القائمة على التكامل والتآزر بين عناصر التشكيل الصياغي جعلته يلحّ على بيان الضرر الذي يلحق بالناتج الدلالي، إذا ما اكتفى بالبحث في الأداء الصوتي/اللفظي لـ (عواصم، عواصم)، و(قواضٍ، قواضٍ)، لأنه سيدخل في باب (عوقق المعنى) وعصيائه، وتلّف الناتج الدلالي، فيجوز عندئذ الحكم على الكلام المجنّس بالتكلّف، والسطحية، والنقص، وأن لا يجاوز كونه تحسيناً خارجيّاً، وزخرفة شكليّة، لا يقدم زيادة أو حُسْن إفاده.

هذا ما يتعلّق بالتلقى والقراءة، أمّا ما يتعلّق بالمبدع والعملية الإبداعية، فإنّ عبد القاهر يرى أنّ من شروط تحقق الشعرية في الجنس أن المتكلّم لم يقدّ المعنى نحو التجنيس... بل قاده المعنى إليه، حتّى إنّه لو رام تركه إلى خلقه مما لا تجنّس فيه مدخل في عوقق المعنى وعصيائه، وأدخل عليه الوحشة، فيصبح متكلّفاً، مستكرّهاً، نافراً^(٢٢)؛ لأنّ المنشئ إذا وضع في نفسه أنه لا بدّ من تجنّس بالفظين مخصوصين، فهو التكّلف بعينه والواقع في الاستكراه والذم^(٢٣)، أمّا إذا أرسل

٢٢— الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٤ .

٢٣— المصدر السابق، ص ١٤ .

المعاني على سجيتها... وتركها تطلب نفسها الألفاظ المجانسة، أو تدعها، فقد حقق التكاليف على سجيتها... وتركتها تطلب نفسها الألفاظ المجانسة، أو تدعها، فقد حقق الشعرية.

والتكاليف يعني إجهاد النفس في اجتذاب الألفاظ المتشابهة صوتاً المختلفة معنى، وتحميدها وحشدها، ثم حشوها قسرياً في الكلام^(٢٤)، من دون مراعاة غير هذا الجانب الشكليّ، مع إهمال واضح للخلفية الرؤوية، أو حتى الشعورية، مما قد يؤدي إلى تناقض صوتيٍّ إيقاعيٍّ رديء أوّلاً، وإلى إهمال علاقة الألفاظ المجانسة بدلاليتها النصيّة ثانياً، وعدم ربط التشكيل الصوتي بالتشكيل الدلالي ثالثاً.

أضف إلى هذا أنَّ التكاليف يسلب الجنس بديعيته، ويردي به في هاوية الاستكراه و(النفور) و(عقوق المعنى)، ويخرجه من مجال (الفصاحة) تلك السمة الجمالية الدلالية الضرورية لفن القول البلاغي بمفهوم عبد القاهر^(٢٥).

إذا سلم التشكيل البديعي الجنس من مظاهر التكاليف فإنه يحقق ما يسميه عبد القاهر "حسن الإفادة"^(٢٦) أو "طوع الفائدة من بعد أن يخالطك اليأس منها..."^(٢٧).

ثانياً - سيطرة التخيّر في المتخيل "السجع":

السجع في الاصطلاح البلاغي: "هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا معنى قول السكاكي: الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر"^(٢٨).
ونذكر عبد القاهر الجرجاني ما روي عن أعرابي حين شكا إلى عامل الماء بقوله: "حُلْتُ^(٢٩) رِكَابِي، وَشَقَقَتْ ثِيَابِي، وَضُرِبَتْ صِحَابِي"^(٣٠) فقال له العامل: أوَتسجع أيضاً، فقال الأعرابي: "فكيف أقول؟"^(٣١)

٢٤ - نظر المصدر السابق ، ص ١٥-١٦.

٢٥ - ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص ٣٥، ٤٠٠، ٤٢٩، ٤٠٧، ٤٠٢، ٤٤٢.

٢٦ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٧.

٢٧ - المصدر السابق ، ١٨.

٢٨ - القرقوبي، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ، ٦ : ١٠٦.

٢٩ - حُلْتَ: ضربت وأبعدت - الركاب: الإبل المركوبة، أو الحاملة شيئاً، أو التي تصلح للحمل عليها.

٣٠ - الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٣.

٣١ - المصدر السابق ، ١٣.

ثم يعلق على هذا المقال المسجوع مراعياً انتماهه إلى الموقف الشعوري الصادر عنه، قائلاً :

"وذاك أنه لم يعلم أصلاح لما أراد من هذه الألفاظ، ولم يرَه بالسجع مُخلاً بمعنى، أو مُحدثاً في الكلام استكراهًا، أو خارجاً إلى تكليف".^(٣٢)

إن ما يفهم من هذا القول هو: لو أنَّ الأعرابي غير لفظاً من الألفاظ في أواخر الفواصل، ف جاء بمراقبته، لأخلَّ بالدلالة، قبل أن يخلَّ بالسجع نفسه، لأن النظم لو تغير تغييرًا طفيفاً لتغيير المعنى الدلالي^(٣٣)، فلو ترك (ركابي) وقال: حلتْ "إلي" أو "جمالي" أو "توفي" أو "بُعراني" أو "صِرْمٌتي"، لكان لم يعبر حقاً معناه^(٣٤)، ولدخل في عقوق المعنى وعصيائه، وأدخل إلى كلامه التكليف والوحشة والاستكراه والنفور^(٣٥)، فسلبه الشعرية، وإنما حلتْ ركابه، فكيف يدع الركاب إلى غير الركاب؟ وكذلك قوله: وشَفَقْتُ ثيابي، وضَرَبْتُ صِحَابِي^(٣٦).

إذا علمنا أنَّ "الركاب" هي الإبل المخصصة لما صلح للركوب والحمولة، أدركنا أنَّ هذا الاختلاف البسيط جعل المتكلم يغلب تخييرها، ويعدل عن سواها مثل: إيلي، أو جِمالي، ... لأنَّ هذا الفرق الدلالي يخدم غرضه، وإحساسه، وما في نفسه، إذ يبيّن مدى الضرر الذي لحق به، والإذلال الذي شغله، عندما تُضرب ركابه المخصصة للركوب والحمولة، وما يلزم عنها من أمور العيش والحياة الكريمة، ف تكون الشكوى محققة، وأشدَّ بلوغاً وبلاغاً وبلاحة.

وقد راعى عبد القاهر القراءة الشعرية لهذا التشكيل البديعي، ونبهَ إلى الفروق الدلالية بين الكلمة ومرادفتها، وبين الموقع النظمي والآخر، وإن لم تُراعَ مثل هذه الحقائق، فسيحدث تصدع في فهم مقصد المبدع، وتتشاءم ثغرة في صدقه الفني، فالتأخير التخييلي وفق الحالة الشعورية المتحققَة، والموقف النفسي المسيطر هو صاحب الحضور الأقوى، لذلك تم العدول عن الاحتمالات المتاحة كلها، المتشابهة

٣٢—المصدر السابق، ص ١٣—١٤.

٣٣—الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص ٢٦٥.

٣٤—الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٤.

٣٥—المصدر السابق، ص ١٤.

٣٦—المصدر السابق، ص ١٤.

ظاهريًّا في المعنى، إلى واحدٍ منها، يرى فيه المتكلّم خصوصيَّة، أو ميزة، هو بحاجة إليها لِتُؤْمِنُ المعنى، ويُشَبِّع الدلالة.

فيتمثل هذا تتحقق شعرية السجع؛ لأن المتكلّم لم يقد المعنى قوًداً، وقسرًا، نحو السجع، بل المعنى المناسب للموقف الشعوريّ هو الذي جنب السجع في "ركابي" جذبًا، وهذا الجنب هو قوَّة تخيريَّة تخيليَّة من أجل تقوية الدلالة على الشعور المسيطر والرؤى المهيمنة، وإشباعها.

فالسجع كلام، والكلام منظوم مرَّكَب، ومرتبط بموقف، والمتكلّم "يتكلّم لِيُفهُم"، ويقول ليبيين^(٣٧) عن عالمه الداخلي، وإن لم يرَأع هذا الأمر لخروج الكلام من مجال الشعرية، ووقع القائل في عمياء، وأوقع السامع في خطط عشواء، فطمس المعنى، وأفسده^(٣٨)، وجعل نفسه من فريق المتكلفين الذين يتهمهم عبد القاهر بالجهل، وعدم الدرأة بجوابر الكلام وأسراره، وأنهم عالة، وعباء، على صناعة اللغة الشعرية، على خلاف العارفين بجوابر الكلام، الذين هم المبدعون الحقيقيون، لأنهم لا يعرِّجون على هذا الفن إلاّ بعد القلة بسلامة المعنى وصحته، وإلاّ حيث يؤمنون جنائية منه عليه^(٣٩)، فالدقة في الصياغة، ومراعاة الفروق الدلالية بين المشابهات، وقراءة المختلف في المشابه هي من أساسيات نجاح السجع وشعريته.

ومن العارفين بجوابر الكلام – برأي عبد القاهر – كان الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، وذلك في خطبته في أوائل كتبه^(٤٠)، كقوله في أول كتاب الحيوان: "جَنِّبْكَ اللَّهُ الشُّبُّهَةَ، وَعَصَمَكَ مِنَ الْحَيْرَةِ، وَجَعَلَ بَيْنَكَ وَبَيْنَ الْمَعْرِفَةِ سَبَباً، وَبَيْنَ الصَّدْقِ نَسْبَاً، وَجَبَّبَ إِلَيْكَ التَّثْبِيتَ، وَزَيَّنَ فِي عَيْنِكَ الْإِنْصَافَ، وَأَذَاقَكَ حَلَوةَ التَّقْوَى، وَأَشَعَرَ قَلْبَكَ عَزَّالِ الْحَقِّ، وَأَوْدَعَ صَدْرَكَ بَرْدَ الْيَقِينِ، وَطَرَدَ عَنْكَ ذُلُّ الْيَأسِ، وَعَرَّفَكَ مَا فِي الْبَاطِلِ مِنَ النَّذَّلَةِ، وَمَا فِي الْجَهَلِ مِنَ الْقَلَّةِ"^(٤١).

٣٧ — المصدر السابق ، ص ٩.

٣٨ — المصدر السابق ، ص ٩.

٣٩ — المصدر السابق ، ص ٩ — ١٠ .

٤٠ — المصدر السابق ، ص ١٠ .

٤١ — المصدر السابق ، ص ٩ — ١٠ . وانظر له في دلائل الإعجاز ، ص ٩٧ .

في قراءة هذا النص يرى عبد القاهر أن الجاحظ قد عدل عن الاتلاف المناسب لأسلوب السجع، وكان ميسراً له، وتخير الاختلاف، وإن كان أصعب مناً، لكي لا يقع في عقوق المعنى، أو لكي يأمن جنائية السجع المتكلف على الدلالة الشعرية.

فقد تحول الجاحظ عن التوفيق بين "الشبيه" و"الحيرة"، فلم يكسر هما على التسجيع، ولو تم هذا التوفيق لتحقق السجع، لكنه سيكون سجعاً متكلفاً، مضرراً بالدلالة، ثم إنّه عندما قال: "وزين في عينيك الإنصاف" لم يتكلّف إنشاء جملة تالية لها، ينهيها بلفظ (الخلاف) مثلاً، لكي يقرنه بـ (الإنصاف) فيحقق تواظُّ الفاصلتين على حرف واحد؛ لأنّ ذلك إن تحقّق وصار الكلام مسجوعاً سيغدو التكّلّف فيه واضحاً، وتصير الجملة الثانية حشوأ زائفاً، مضرراً بالدلالة.

وكذلك عندما قال: (وأشعر قلبك عزّ الحق) لم يرده بجملة يشفع فيها (الحق) بـ (الصدق) مثلاً؛ لأن ذلك – وإن حقّ التسجيع – سيسيء إلى الدلالة، وسيكون تكراراً مخلاً، فألوّن، وفي الإيجاز بلاغة. وتخيّر أيضاً أن يترك جملة (طرد عنك ذلّ اليأس) من غير أن يشفعها بأخرى، يجعل فيها قرينة (للإيأس) تتحقّق السجع؛ لأنه سيكون قد تكّلّف مشقة الطلب، ووقع في التطويل من دون فائدة.

كل ذلك لأنّ التوفيق بين المعاني – وإن اختلفت – أحقّ من التوفيق بين الفواصل – وإن اختلفت – والتوفيق بين المعاني بوصفها دلالات في هذا السياق أبلغ من التوفيق بين الألفاظ بوصفها أصواتاً تتحقّق القافية التثرية المتفوقة في الفواصل الكلامية، لأن الألفاظ هنا "لا يوجد بينها وفاق إلا في الظواهر" (٤٢).

بهذا نجد أن القراءة المتأمّلة لتشكيل أسلوب السجع تعطينا ن نقط ما يخدم فكرة شعرية تخير المختلف، المختلف إعراباً، ومعنىًّا، ودلالةً، أما لو اكتفينا بالقراءة الظاهريّة، فستُنْسَدَ إلى ذاك الاسترسال الصوتى والتوافق في العبارات، وننسى، أو نغفل، عمّا بين الكلمات من تفاوتٍ يحتاج إلى تكامل (٤٣)، لذلك حرص عبد القاهر على فكرة الموازنة الناجعة التي لا تقوم على الوفاق وحده، فالكلمات تلتئم وتختلف،

٤٢ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٠.

٤٣ – ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية، ص ١١٥، ١١٦، ١١٧.

وفي كلام الجاحظ السابق لحظ اختلاف الصدق عن المعرفة، واختلاف السبب عن النسب، واختلاف التثبت عن الإلصاف، واختلاف التقوى عن الحق، واختلاف الذلة عن القلة، فلا يمكن التضخيه بهذه الاختلافات من أجل الانسجام الصوتي وحده (٤٤)، ولا يمكن الاقتصار على التقاط الأشباه والنظائر؛ لأنَّ الإسراف فيها قد يحمل "في منطق عبد القاهر خبط العشواء، أو يحمل فكرة المكرر" (٤٥).

إنَّ حقيقة الموازنة، عمقاً لا سطحاً، هي بين الصياغة المتخيرَة والناتج الدلالي (٤٦)، أو بين المعنى وصورته، فظاهر التركيب اللغوي يحمل قيمة وفاعلية من كونه صورة لمعنى، أو بنية لناتج دلالي؛ أي من كونه شكل المضمون، منه تنطلق الدلالة الشعرية التي تفتح بابَي التفسير والتأويل معاً، كما يرى عبد القاهر (٤٧). وبهذا يمكن أن يعد ما جاء به عبد القاهر مغايِراً لما شاع في التفكير البلاغي من رؤية تجعل (السجع) مجرد تحسين لفظي، وإضافة خارجية لا جوهريَّة إلى الكلام، غير مؤثرة في إنتاج الدلالة الشعرية، ومما يؤيد ذلك أنه يعرض الرأي القائل: "إنما تصعبُ مراعاة السجع والوزن...إذا روعي المعنى" (٤٨)، وينكر سوء فهم الناس ربط الصياغة بالدلالة، وينكر القصور الواضح في الفصل بين الأداء اللغوي المسجوع وناتجه الدلالي الرؤيوي، لذلك يقول:

"قصوعيةُ ما صَبَعَ من السجع، هي صعوبة عَرَضتْ في المعاني من أجل الألفاظ، وذلك أنه صَبَعَ عليكَ أن توقَّع بين معانٍي تلك الألفاظ المسجَّعة وبين معانٍي الفصول التي جُعلَتْ أردافاً لها، فلم تستطع ذلك إلاّ بعد أن عَدَلتَ عن أسلوب إلى أسلوب، أو دخلتَ في ضربٍ من المجاز، أو أخذتَ في نوعٍ من الاتساع" (٤٩).

٤٤ — المرجع السابق، ص ١١٦.

٤٥ — المرجع السابق، ص ١١٦.

٤٦ — عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص ٩٤.

٤٧ — الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، ص ٤٥٤ — ٤٥٥

٤٨ — المصدر السابق، ص ٦٠.

٤٩ — المصدر السابق، ص ٦١ — ٦٢.

فالعدول الذي ألح عليه عبد القاهر هو إجراء إبداعي انتزاعي على مستوى الكلام، العمودي (الاستبدالي – الاختياري) والأفقي (التركبي)، وكلاهما من تجليات الشعرية المعاصرة، مما يدل على أن الظاهرة البدعية – ومنها السجع – ظاهرة أسلوبية، تأتي قيمتها من الدلالات الخاصة التي تخرج إليها في السياق، أو التي تنزاح إليها، فتتخلّق متغيرات أسلوبية ومن ثم دلالية.

وبذا يغدو السجع ذا قيمة أدبية علية، لم تأتيه من كونه مجرد أداء صوتي، أو مجرد صوت مفرد لا ينتمي إلى لفظ دال، ومن ثم إلى نظم منتج للدلالة، بل أنته من خلال موقعيته النظمية السياقية، والموقعة هنا تعني التشارك الفعال بين العناصر لإتمام التشكيل التصويري، إذ يكون كل عنصر فاعلاً ومتفاعلاً في آن، فلا قيمة أو فاعلية للعنصر السجعي من حيث هو صوت مسموع وحروف تتواتي في النطق، وإنما يكون ذلك لما بين معانٍ الألفاظ من الآنساق العجيب، كما يقول عبد القاهر^(٥٠)، لأن "الألفاظ لا تتفاصل من حيث هي مجردة، ولا من حيث هي كلام مفردة، وأن الفضيلة وخلافها، في ملاعمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها"^(٥١).

ثالثاً – انتلاف المختلف في "المطابقة" :

المطابقة في التعريف البلاغي هي "الجمع بين المتضادتين، أي معنيين متقابلين في الجملة"^(٥٢)، وعند عبد القاهر تتجلى شعرية الطلاق في المقدرة على إبراك التالف والانسجام في قلب التخالف والتبابن، ولا سيما أنه جعل المقدرة الإبداعية للمبدع تأتي من مقدرته على التغلغل إلى العلاقات الخفية بين عناصر الصورة، لذلك جاءت المادة المتعلقة بالطلاق عنده في القسم "التخييلي" من قسمي المعنى^(٥٣).

من ذلك قول الشاعر:^(٥٤)

أعجب بشيء على البغضاء مودود

الشيب كرء، وكُرة أن يفارقني

٥٠ – المصدر السابق ، ص ٤٦.

٥١ – المصدر السابق ، ص ٤٦.

٥٢ – القرموطي، الخطيب ، الإياضاح في علوم البلاغة، ٦ : ٧.

٥٣ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٦٧.

٥٤ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٦٧.

وهو عنده من التخييل القويّ، بل الأقوى، ولشدة قوّته وشاعريته يُظَنُّ حقاً وصداقةً^(٥٥)، فإذا رجعت إلى التحقيق، كانت الكراهة والبغضاء لاحقة للشيب على الحقيقة، فاما كونه مراداً ومودوداً، فمتخيّلٌ فيه^(٥٦).

إن المطابقة واقعة بين المتنافقين الآتيين:

- ١— وجود الشيب كرّة.
- ٢— مفارقة الشيب كرّة.

فـ "الوجود" وـ "المفارقة"، أو الحضور والغياب، ضدان، لكنهما تفاعلاً في هذا السياق مع متشابهين أو متماثلين، هما: الكراهة والبغضاء، وقد تحقّقت شعرية النظم بالجمع بينهما في صورة كلاميّة يتألّف فيها الضدان: الحضور والغياب، في التركيب اللغويّ: "الشيب كرّة، وكرّة أن يفارقني"، ثم تبرز صورة تضاد آخر متمم، في قلب المتشابه (الكراهة والبغضاء)، إنها ثانية: البغض والود، في تشكيل لغويّ هو: (أعجب بشيء على البغضاء مودود).

فالصورتان قائمتان في تكوينِ نفسيٍ واحد على هيئة صورة منكاملة، مترابطة العناصر، يمكن رسم تشكيلها على النحو الآتي:

- أ— ١— المختلف : حضور الشيب — غياب الشيب.
 - ٢— المتشابه : حضور الشيب بغضّ — غياب الشيب بغضّ.
 - ٣— صورة الائتلاف النظمي بينهما : الشيب كرّة وكرّة أن يفارقني.
- ب— ١— المختلف : البغضاء — مودود.
 - ٢— المتشابه : وجود الشيب — بقاء الشيب.
 - ٣— صورة الائتلاف النظمي بينهما : أعجب بشيء على البغضاء مودود.
- ج— صورة التكoin الكلّي كثفت التضاد في ثنائيتين متشابكتين :
- الشيب كرّة، وكرّة أن يفارقني أعجب بشيء على البغضاء مودود
- وقراءة عبد القاهر لهذه الشبكة العلاقية تبيّن ما يأتي :

٥٥— المصدر السابق، ص ٢٦٨.

٥٦— المصدر السابق، ص ٢٦٨.

١— في التقى الأولى، أو في المستوى السطحي، تطفو الدلالة الظاهرة الصريحة للنظم الطباقي، منتجة معنى سليماً هو صدق وحقيقة؛ لأن الإنسان لا يعجبه أن يدركه الشيب^(٥٧).

٢— أما في التقى الأعمق، فسر عان ما ينشط الخيال الثانوي الإبداعي، ليثبت في المستوى العميق من القراءة العكس، إذ تبثق الدلالة المستترة الضمنية للكلام، وتتأتي المحصلة الدلالية مختلفة؛ إذ يحدث تحول قوي في المعنى الأولى، ينزاح به إلى دلالة جديدة، ناتجة من خصوصية الصياغة في قوله :

على البغضاء مودود، ومن حافرها الشعوري فإنّ هو أدركه كره أن يفارقه بتعبير عبد القاهر، وبهذا يلتقي المختلفان فتراه لذلك ينكره ويذكره على إرادته أن يدوم له. إن التأمل في قراءة عبد القاهر يكشف أنها تقوم على ربط التناقض الظاهري بالتألف الفني التخييلي، ففي الظاهر: الكراهة والبغضاء تأثيان من بعد حصول الشيب حقيقة، أما في المتخيل: فتقلب الكراهة والبغضاء (المتشابهتان) إلى نقدهما؛ إذ يصير الشيب مراداً، مودوداً دوامه، لا مكروهاً، وتسرى فاعليّة المتضادين معاً في نفس دفعه واحدة، بدليل الواو التي تجعل الإحساس بالمتضادين مشتركاً فتراه لذلك ينكره ويذكره على إرادته أن يدوم له، وتفاعل الدلالتين (الظاهرة والمتحيلة) يتبع كشفاً نفسياً عميقاً إذ يحمل ظاهر الأمر في ظهور الشيب إحساساً بيده زوال الحياة، ويصبح بذلك مؤشراً على الفناء، ومن ثم صار في الواقع النفسي مكروهاً بغياضاً مردوداً، أما في المتخيل فيتحول الواقع، أو الآخر، أو الموقف، من كراهة ظهور الشيب إلى رغبة في عدم مفارقته أو غيابه؛ لأن بقاءه يحمل إحساساً متخيلاً باستمرار الحياة، ويصبح مؤشراً على البقاء، فصار لهذا مودوداً، مراداً، مرغوباً. ولعلَّ الجديد المخترع هنا، الذي استوقف عبد القاهر، هو في قوله: "كره أن يفارقني" — من بعد أن قال مصرحاً: "الشيب كره" — الذي شكل مفتاح الصدمة الشعرية، بما يحمل من انزياح، أو عدول مفاجئ، في دلالة الإحساس بظهور الشيب، عن السائد الذي يقرن الشيب بالزوال، والتلاشي، وبالتالي من رباع العمر إلى خريفه...، أما غياب الشيب (مفراقته) في سياق البيت فلا يعني تحول اللون الأبيض إلى اللون الأسود،

ومن ثم عودة الشباب، فزوال الشيب لا يعني الرجوع إلى ما كان من الشباب والغضارة؛ أي لا يعني الرجوع إلى الوراء وإنما يعني التقدم إلى ما سيكون من الذبول... والنهاية؛ لذا كره الشاعر مفارقته وتودّد إلى بقائه أملاً في دفع الإحساس بالزال.

ولعل في هذا كلّه تجلّيات واضحة للشعرية، ومن تجلّياتها أيضًا أن تكون الصنعة والمهارة والحقّ في أن جمعَ الشاعر أعناقَ المتنافرات في ربقةٍ^(٥٨)، وتفطن إلى إقامة الاختلاف بين المخلفات (بغضاء الشيب ووداده في الوقت نفسه).

لقد عالج عبد القاهر الظاهرة الطباقيّة وقرأها بوصفها ظاهرةً أسلوبيةً تنتهي إلى نظمٍ متكمّلٍ، وإلى سياق له معطياته المقالية والمقامية، ولم يقم بعزلها عن سياقها؛ لأنّه على وعي وإدراك بأن العزل هنا "يشوه نظام القيم الفنية"^(٥٩)، ويهدّر طاقاتها الجمالية والدلالية.

لقد قرأ كلاً من: (على البغضاء مودود) و(الشيب كرّة وكرة أن يفارقني) في إطار الدلالة التي يفرزها النظم المخصوص للبيت، والتي يوحى بها السياق الكلّي، غير مقتصر على المعنى الذي يفرزه المعجم لـ(البغضاء، مودود) ولـ(ظهور الشيب، مفارقة الشيب)، أو المعنى الذي يشي به العرف والمعتاد، فركز اهتمامه في الدلالة السياقية، مدركاً أنها دلالة لاحقة، متولدة، مستحدثة، يُحدثها النظم ويخلقها، وليس دلالة سابقة جاهزة.

وبالقراءة نفسها يتناول عبد القاهر الطباق في قول البحترى:^(٦٠)
 وبياض البازي أصدق حسناً إذا تأملت من سواد الغراب
 مُظهراً الثنائية : بياض البازي له حسن صادق — حقيقة.
 سواد الغراب له حسن كاذب — خديعة.

وهذا الطباق مضمّن لصورتين رمزيتين، إذ يرمز ببياض (الحقيقة) إلى الشيب، وبالسواد (الخديعة) إلى الشباب، وعندما يفضل الشاعر الشيب على

٥٨ — الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ١٤٨.

٥٩ — ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية ، ص ٧٠، ٧٢.

٦٠ — الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٦٨.

الشباب يكون قد انزاح إلى رؤيا مخالفة للمالوف ظاهريًا، عندما يفضل المرء الشيب على الشباب، لكنها منسجمة مؤلفة داخلياً إذ يفضل المرء الحقيقة على الخديعة. فبهذا التشكيل الصياغي للمطابقة أو همنا الشاعر بواقعية الصورة ليقوى مصداقية رؤاء، يقول عبد القاهر: ليس إذا كان البياض في البازي إنّ في العين... من سواد في الغراب، وجب لذلك أن لا يُذمّ الشيب ولا تنفر منه (الطبع). لأن الأمر ليس في تحول الصبغ وتبدل اللون، ولا صلت الغوانى لمجرد البياض، لأن البياض عندهن قد يكون محبياً في الثياب وألوان الزهر مثلاً... فعندما انكرنَّ بيضاوض شعر الفتى صدّنَّ عنه ليس من أجل اللون ذاته، بل لذهب بهجان الفتى وإباره في حياته، ولو عدم البازي فضيلة أنه جارح، وأنه من عتيق الطير، لم تجد لبياضه الحسن الذي تراه، ولم يكن للمحتاج به على من يُنكر الشيب ويذمه ما تراه... وكما لم تكن العلة في كراهة الشيب ببياضه، ولم يكن البياض هو الذي ولد الصدود والإكثار، كذلك لم يحسن سواد الشّعر في المرأى لكونه سواداً فقط، بل لأنّه مؤشر على (رونق الشباب ونضارته) فيولد في النفس الإقبال، والثقة بالبقاء، ويُبعد الخوف من الفناء^(١).

إن هذا الكلام يذكرنا بقول آخر له، وهو أنّ كلمة، إذا ما أعجبتنا في موقع نظمي معين، لا يعني أنها تروقنا وتعجبنا في موقع آخر للسبب نفسه، "بل ليس من فضلِ ومزيّة إلا بحسب الموضع، وبحسب المعنى الذي تريد والغرض الذي تؤمّ"^(٢)، بمعنى أنّ القيمة الشعرية لكلمة مرهونة بالسياق الذي تستثبت فيه مفاجأة بمعطياته، الداخلية والخارجية، على نحو ما تقوم عليه الشعرية المعاصرة في اتكالها على المعطى الصياغي، وفي جعل اللغة تركيبة قائمة في ذاتها "أي أنها كلّ يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتعدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى"^(٣).

والأمر نفسه بالنسبة إلى ثنائية البياض والسواد، أو الشيب والشباب، في سياق البيت السابق، فليس كل بياض يحب إلى النفس لمجرد بياضه، وليس كل

.٦١— الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩ .

.٦٢— الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص ٧٨ .

.٦٣— ناظم، حسن ، مفاهيم الشعرية ، ص ٧٣ .

سوداد تفتر منه النفس لمجرد سوداده، فإذا ما قارننا هنا بين البياض مضافاً إليه البازي في صيغة (بياض البازي) والسوداد مضافاً إليه الغراب في صيغة (سود الغراب)، لم تكن الأولى شعرية مرغبة والثانية لا شعرية منفردة، لمجرد اللون فيهما، ولكن بسبب ارتباط الأولى بالبازي بعلاقة الإضافة... ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه "من فضيلة أنه جارح، وأنه من عتيق الطير" مما أكسب البياض دلالة جمالية نفسية، إذ ترغب به النفس وتأنس، وبسبب ارتباط الثانية بالغراب بعلاقة نفسها (الإضافة)... ومن ثمّ بما يرمز إليه المضاف إليه من المعاني التي تدلّ على التشاوُم، مما يجعل النفس تصدّ عنه وتتفرّ .

وبهذه التحوّلات صار (الشيب) يعادل البازي، و(الشباب) يعادل الغراب، فاكتسبت الرغبة فيبقاء الشيب خصوصية مرهونة بالموقف الشعوري الرؤويي الخاص على النحو الذي تبيّن، لا حسب الرأي السائد.

فلعل الإضافة المهمة في هذه القراءة للمطابقة هي تنبية عبد القاهر إلى التحوّل أو الانزياح الذي حدث في ترك المعاني المألوفة السائدة التي يُكره الشيب لأجلها ويعاب، والعدول عنها، وتجاوزها، إلى دلالات جديدة مستحدثة مختربة، متولدة من السياق، وألصق بالموقف الشعوري المسيطر، وهو الرغبة في استمرار الحياة وتجميل القبح لأجلها، فجاءت الصياغة نتاج خيال ابتكاري، مبني على شعور مهيمٍ، هو هروب النفس من دلالات الشيب المألوفة، أو النظر بروءٍ غير مألوفة للأشياء المألوفة على سبيل التخيّل كما يقول عبد القاهر، فالشاعر هنا ابتكر، أو استحدث، مفهوماً جديداً لبياض الشيب من خلال ما يتراوئ له، عبر استحداث أسلوب تصويري لغوٍ طبقيٍ على النحو الذي جاء عليه في البيت^(١٤) .

إنّ في هذا تأكيداً من عبد القاهر على التوغل في قراءة النظم لكي تكشف الدلالات التي لا يمكن كشفها بالقراءة أحادية الاتجاه، سطحية الأداء، قصيرة النفس، ولا يمكن أن تكون قراءة ناضجة فاعلة إلا إذا راعت الرؤيا الشعرية، والشعور المسيد، والدلالات النفسية لمفارقة السوداد (الشباب) قسراً، وتقبل البياض

٦٤ - والأمر نفسه في قراءته لقول البحترى :

والأصارم المصقول أحسن حالة يوم الوغى من صارم لم يُচقل

ينظر : الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٧٠ .

(الشيب) قسراً أيضاً، فلم يكتف عبد القاهر بالفلسفة الظاهرية لأنه رأى الشاعر عكس المعايير وقلباًها بالنظم اللغوي المخصوص الذي تخربه؛ إذ تwend إلى الشيب وقد جرت العادة أن يبغض، وأبغض الشباب وقد جرت العادة أن تتعلق به النفس ودأ. ولأمر ما ألح عبد القاهر على أسلوب المطابقة في سياق المشيب، منه قول (٦٥) الشاعر:

لا تعجب يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى

رابطًا التضاد في "ضحك" و"بكى" بالمجال التخييلي لا المعجمي، وبالعمق الرؤيوسي، فجاء التصوير الاستعاري (ضحك المشيب) مقوًّناً بالتصوير الكنائي (بكى الرجل)، ومبنيًّا له، على نحوٍ مخيلٍ دقيق، أخفى فيه الشاعر صورة التشبيه^(١١) المبطنة بين "ضحك المشيب" و"بكاء الرجل"، ولم يكن الأمر عنده مجرد تضادٍ معجميٍّ بين كلمتين مفردتين، بل تعداه إلى المجال السياقي، والعمق الرؤيوسي الخاص بالتجربة الانفعالية، وهي أساس الخيال الخلاق المبدع، فلو لا تلك الخلقة الشعرية لما تقاربَت الفجوة ما بين متنافرين هما: المجاز في (ضحك المشيب) والحقيقة في (بكاء الرجل)، ولما تألف الصدآن في تشكيل لغوي دقيق السبيل، أعطيا دلالة على شدة مرارة الموقف وعمق المأساة، والجزع الذي يحل بالإنسان عندما يواجه قسوة النبoul والتلاشي... ولاسيما إذا صدت (سلمي) ونفرت نفوراً وقعاً موتاً عند الشاعر، وبذا يكون الناتج مؤلفاً بين التناقض الظاهري في (ضحك، بكى)، والتوافق العمقي في (أبكانى، بكت)، وهذا تدخل الدلالة في حيز المعاني الثوابي، ومعنى المعنى، ومن ثم تكتسب شرعية الانتماء إلى الشعرية.

رابعاً - التعليل التخييلي المخترع في "حسن التعليل"
يصنف حسن التعليل بديعيتاً من النوع المعنوي، وهو في البلاغة "نفي العلة الطبيعية وادعاء علة أخرى"^(١٧)، وعرفه عبد القاهر بقوله: "أن يكون للمعنى من

٦٥ — المصدر السابق ، ص ٢٩٤ .

٦٦ — المصدر السابق ، ص ٢٩٤ .

^{٦٧} — ينظر : الفزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة ، ٦ : ٦٧.

المعاني والفعل من الأفعال علة مشهورة عن طريق العادات والطبع، ثم يحيى الشاعر فيمنع أن تكون تلك العلة المعروفة، ويضع له علة أخرى^(١٨) وضعاً من عنده واختراعاً^(١٩).

إن في هذا التعريف - بدءاً - مؤشراً واضحاً على أهم مظاهر الشعرية، وهو العدول، أو الانزياح المتجسد في منع العلة المألوفة من الفاعلية، ثم تفعيل علة أخرى مُخترعة، مُدعَّاة، متخيلة، وسيتبين فيما سيأتي ضرورة هذا الاختراع وبلاغته وشعريته.

والشاهد الشهير الذي دار عليه نقاش عبد القاهر هو قول المتنبي في مدح بدر بن عمّار:

يُنْقِي إِخْلَافَ مَا تَرْجُو النَّيَابُ^(٢٠)

ما به قَتْلُ أَعْادِيهِ وَلَكِنْ

في قراءة حُسن التعليل التخييلي هنا يوازن عبد القاهر بين مستويين من المعنى: الأول يراعي الأصل، والمثال، والمأثور، ويكون عاماً مشاركاً، وربما خلا من الإبداع أو الاختراع، أما الثاني فهو مستوى مختلفٌ مغاير للمأثور من العادات والطبع أيضاً، عدل إليه الشاعر قافزاً فوق الأول وأصوله، متجاوزاً إياه، تاركاً فضاءً أو هوةً بينهما.

المستوى الأول يقول: إذا قتلَ الرجلُ أعداءه "فلا رادَّ لِهِ هلاكَهُمْ، وأنْ يدفعَ مضارَّهُم عن نفسه، وليسَ ملْكَهُ، ويصنفَ من منازِعَتِهِ"^(٢١)، وهذا من صور المديح المألوفة، التقليدية، وباختيارها يكون الشاعر مبدعاً بالعرف الجمعي التقليدي، ولكن ليس بعرف عبد القاهر والمتنبي؛ إذ لما كثُر تداولُ هذا المعنى صار مسنهكاً مبتدلاً، فلم يرق لشاعر مثل المتنبي، فأراد التجاوز والاختراع بما يميذه، ويظهر فرادته، ففني عن طريق خصوصية النظم ما تعارفه الناس، وما أفتته العادات والطبع، مستخدماً في الصدارة أسلوب النفي (ما به قَتْلُ أَعْادِيهِ)، والنفي هنا بمنزلة رفض المتداول المأثور من معنى قتل الأعداء، وبمنزلة القرينة

٦٨ - الحرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٩٦.

٦٩ - المصدر السابق ، ص ٢٨٠.

٧٠ - المصدر السابق ، ص ٢٩٦.

٧١ - المصدر السابق ، ص ٢٩٦.

لإثبات المغاييره، وبناءً على ذلك، إن كان لابد من بديل عن المعنى المسلوب، المرفوض، فليكن بديلاً جديداً مخترعاً، مغايراً مختلفاً عن الأول غريباً عنه، مناسباً لرؤى الشاعر، فبدأ الشاعر بصوغه بطريقةٍ أسلوبيةٍ مخصوصةٍ متخيرةً أيضاً (ولكن يتقى إخلاف ما ترجو الذئب) عن طريق الإثبات لا النفي، مدعياً "أن العلة في قتل المدوح لأعدائه غير ذلك... حتى يكون في استئناف هذه العلة المداعاة فائدة شريفة فيما يتصل بالمدوح... كقصد المتنبي هنا في أن يبالغ في وصفه بالسخاء والجود، وأن طبيعة الكرم قد غابت عليه، ومحبته أن يصدق رجاء الراجين، وأن يجنبهم الخيبة في آمالهم، قد بلغت به هذا الحد. فلما علم أنه إذا غدا للحرب غدت الذئب تتوقع أن يتسع عليها الرزق، ويُخصِّب لها الوقت من قتل عدائه، كره أن يخلفها، وأن يخيب رجاءها ولا يسعفها".^(٧٢)

ويستطيع عبد القاهر التشكيل البديعي هنا بفائدة أخرى غير المبالغة في وصف المدوح بالسخاء والجود وهي أن فيه نوعاً آخر من المدح "وهو أنه يهزم العدى ويكسرهم كسرأ لا يطمعون بعده في المعاودة، فيستغني بذلك عن قتلهم وإراقة دمائهم وأنه ليس من يُسرف في القتل طاعةً للغينظ والحق".^(٧٣)

فلولا خصوصية التركيب اللغوي الذي صاغه الشاعر في تشكيل بديعي انتزاعي يسمى "حسن التعليل" لما حمل البيت شيئاً جديداً لافتاً، ولما صار المدوح مميزاً مجدداً في معنى "قتل الأعداء"، جاعلاً هذا القتل المخترع مفتاحاً للسلم الدائم وحفظ الأرواح، وبذلك يكون قد رسم صورةً جديدة للبطولة، وربما كانت فكرة البطولة المترفرفة هي المحفز التخييلي للمتنبي لتكون بطولة في جود المدوح، وإبداعاً فيه، وبطولة في فكر المتنبي وإبداعاً في رؤاه.

لقد دعا عبد القاهر المتنبي، أو "المحصل" كما دعاه^(٧٤)، إلى أن "يفكر في أول الحديث وأخره"^(٧٥) وإلى أن يديم النظر والرواية، وإلى محاورة التفاصيل وتركيب العناصر؛ لأنَّ من شأن حكم المحصل أن لا ينظر في تلاقي المعاني

٧٢ — المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .

٧٣ — الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٩٦ ، ٢٩٧ .

٧٤ — المصدر السابق ، ص ٢٨٠ .

٧٥ — المصدر السابق ، ص ٣٠١ .

وتناظرها إلى جمل الأمور، وإلى الإطلاق والعموم، بل ينبغي أن يدقق النظر في ذلك ويراعي التناوب من طريق الخصوص والتفاصيل" (٧٦).

وتلبية لدعوته إلى رصد الخصائص والتفاصيل – ولا سيما ما يتعلق بالتحول والاتساع (٧٧) – نجد في البيت تحولاً على الصعيد اللغوي الصياغي تجلّى في الانتقال من المعنى الأول (قتل الأداء لأسباب معروفة) إلى الثاني (قتلهم ليتّقي إخلفَ ما ترجو الذئب..)، عن طريق أهم عنصرين في التركيب هما النفي (ما به..)، والاستدراك مع الإثبات (و لكن..)، مما جعل البناء بناءً كلياً لا يُجزأ، وتحقّقت الشعرية ببعد المسافة التي أحدثها الشاعر صياغة، بين رؤيتين متباuntas لمفهوم "قتل الأداء"، بين الخصائص التي يمتلكها "قتل الأداء" بمعناه المألوف، المتوقع، الواقع في حيز الممكن، والترابطات الجديدة التي يثيرها "قتل الأداء" بمفهومه الجديد المتخيّل، الواقع في حيز المعجز، "إنه انتقالٌ من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين، و فعل الخلق هو ما يولّد الشعرية" (٧٨)، والمتنبي اخترق علة "لقتل الأداء" اختلاقاً، ووضعها وضعاً، واخترعها اختراعاً، وهي غير حاصلة على الحقيقة، بل على التأول كما يقول عبد القاهر (٧٩).

ولولا ذلك لما استطاع "المحصل" أن يتقدّم فضاءات الدلالة ويتأولها تأولاً يليق بلغة شعر المتنبي، لذلك ترى عبد القاهر يسوقنا سوقاً إلى التأمل في بطولة جود المدحوج "التي بلغت به هذا الحد" (٨٠)، ويتسائل – كالمتنبي – عن "جنون الكرم والساخاء" (٨١).

ولأنّ عبد القاهر "يعطي لما يقرأ قدرًا من الكمال" (٨٢) فإنّ كمال صورة بطولة الكرم والساخاء لا يكون بغير هذا التجاوز الصارخ، والتخطي الجريء لصورة الكرم البالية الصدئة، فكان التكوين البدائي بأسلوب "حسن التعليل" سبيلاً إلى ذلك.

٧٦ – المصدر السابق ، ص ٢٨٠ .

٧٧ – الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص ٦٢ .

٧٨ – ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية ، ص ١٣٢ .

٧٩ – الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة ، ص ٢٨٠، ٢٨١، ٢٧٧ .

٨٠ – المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .

٨١ – ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية ، ص ٨٤، ٨٥ .

٨٢ – ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرية ثانية ، ص ٨٥ .

والسعى إلى الكمال جعل عبد القاهر يلحّ في قراءته على تنقية فكرة البأس من العداوة، وتنقية فكرة الجود من المنفعة الشخصية، فتختلف بطولة لا تألفها العادات، إنه "المعجز" الذي شغل به أبو الطيب من أوله إلى آخره^(٨٣).

وتؤمِّن قراءة عبد القاهر أيضاً إلى "عبد أبي الطيب بفكرة الحرب من وجهه خفي، أو حاجة مفهوم الحرب، بعد هذا الزمن المديد إلى معاودة نظر"^(٨٤)، وهي من معنى الغلبة، والبطولة، والنصر.

لكن الفرق جاء واضحاً في إبداع أبي الطيب وفي قراءة عبد القاهر، فالاختلاف بين؛ إذ إنَّ المتتبّي قلبَ المفاهيم المنوطة بقتل الأعداء عما هي عند مسلم والنابغة، وعدل عنها، إلى فكرة اختراعها هي فكرة بطولة الكرم أو جنونه، كما مرّ سابقاً. ومن الخطوات التي يكمل بها عبد القاهر قراءته لبيت المتتبّي هي مقارنته بقول

الشاعر:

وإني لأشعرني وما بي نعنة لعلَّ خيالاً منك يلقى خيالياً^(٨٥)

الذي يلقى عنده درجة من الشعرية أقلَّ من بيت المتتبّي، لأنَّه "لا يبلغ في القوَّة ذلك المبلغ في الغرابة والبعد عن العادة"^(٨٦)، كونه ممكِّن الحدوث عادةً، فإذا بعْدَ عهْدَ المتتبّي بحبيبه رغب أن يراه في المنام فجاز أن يريد النوم خاصتاً له^(٨٧). فهنا لم تحدث منافرة صارخة بين المأثور الممكِّن، والمتخيَّل المعجز، كون العلة المذعنة في المأثور ليس فيها "بعدٌ ولا منكر"^(٨٨)، فلم يتعتمق الشاعر، أو يوغل، في ادعاء العلة التي لأجلها طلب النوم وأراده، ولم يخترع جديداً مغايراً للتوقع، وكاسراً له، ولم يباعد بالصنعة بين الطرفين المقارنين، ولم يخلع عنه صورته القدِّيمة خلعاً كما فعل المتتبّي على حدَّ قول عبد القاهر^(٨٩)، لذلك "لا شبهة في

٨٣ — المرجع السابق، ص ٨٥ — ٨٦

٨٤ — المرجع السابق، ص ٨٧

٨٥ — المصدر السابق، ص ٢٩٨

٨٦ — المصدر السابق، ص ٢٩٨

٨٧ — المصدر السابق، ص ٢٩٨

٨٨ — الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز ، ص ٤٨٠

٨٩ — المصدر السابق، ص ٣٠١

قصور البيت الثاني عن الأول" (٩٠).

خاتمة:

لقد بيّنت هذه الدراسة أنَّ قراءة الإمام عبد القاهر الجرجاني لمظاهر التشكيل البديعي في الخطاب الأدبي، لم تكن من قبيل الاهتمام بالزخرف والتحسين الشكالين غير المؤثرين في خلق المعنى، فلقد سعى إلى بيان فاعلية التشكيل البديعي ودوره في خلق الدلالة الشعرية، وإلى إثبات أنَّ مظاهر الشعرية في الكلام أمورٌ هي في جوهرها من "النظم المخصوص" أو "الأسلوب".

ولقد جعله الاهتمام بخصوصية النظم يركّز في الجديد، المخترع، غير المألوف، وفي العدول وأشكاله، والتخييل وطاقاته، وفي تأليف المخلفات، وجمع المتبادرات في رِبْقَةٍ كما يقول، وغير ذلك من الخصائص التي ترصدها الشعرية الحديثة.

المصادر والمراجع

- ١ - التبريزي، الخطيب، ديوان أبي تمام، تحقيق محمد عبد عزام، ط ٥، دار المعارف.
- ٢ - الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، منشورات المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط ٣، ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٩ م.
- ٣ - الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، أسرار البلاغة، قرآن وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدنى بالقاهرة، دار المدنى بجدة، ط ١، ١٤١٢ هـ - ١٩٩١ م.
- ٤ - الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، قرآن وعلق عليه محمود محمد شاكر، الناشر مطبعة المدنى بمصر، دار المدنى بجدة، ط ٣، ١٤١٢ هـ - ١٩٩٢ م.

- ٥- ده سوسر، فردينان، محاضرات في الألسنّة العامّة، ترجمة يوسف غازي، مجید النصر، دار نعمان، لبنان.
- ٦- الرباعي، د. عبد القادر، "طاقة اللغة وتشكيل المعنى في قصيدة "الربيع" لأبي تمام، دراسة نصيّة، فصول (مجلة النقد الأدبي)، قراءة الشعر القديم، المجلد الرابع عشر، العدد الثاني، صيف ١٩٩٥ م، ص ١٠٥ - ١٤٠.
- ٧- عبد المطلب، د. محمد، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط١، ١٩٩٥ م.
- ٨- الغذامي، د. عبد الله محمد، المشاكلة والاختلاف، "قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف"، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.
- ٩- الفزويوني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٤، ١٣٩٥ هـ، ١٩٧٥ م.
- ١٠- ناصف، د. مصطفى، النقد العربي نحو نظرة ثانية، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ذو القعدة ١٤٢٠ هـ، مارس / آذار ٢٠٠٠ م.
- ١١- ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤ م.

تأليف الصورة في قصيدة إيوان كسرى للبحترى (من الرؤية البصرية إلى الرؤية الفكرية)

فرامرز میرزا^{*}

المُلْكُ

سينية البحتري المشهورة في وصف **أيوان كسرى** من عيون الشعر العربي في فن الوصف، وأجمل ما فيها وقوفه أمام الصورة القائمة على أحد جدران القصر. وكانت الرسوم والصور على جدران القصور من مظاهر الحياة الفارسية. شاهد البحتري صورة معركة أنطاكية التي انتصر فيها الفرس على الروم، ففاجأته اللوحة فأخذ يصفها وصفاً دقيقاً حياً، حتى يوشك من يقرأ صورة أنطاكية أن يراها رؤية العين في ملامحها التي نقلاها الشاعر. فبلغ بذلك ذروة الفن الشعري في تعامله مع جسد اللوحة فكانها حقيقة واقعة، لامبرود ألوان خطوط جامدة على الجدار.

ما يصدم قارئ القصيدة العصري، موقف البحتري المتحضر في تقييمه لهذه اللوحة واستيعاب ما فيها من الثقافة، إذ جعل الشاعر رؤيته البصرية الحسية أدلة لبيان رؤيته الفكرية والفنية تجاه حضارة الفرس، حيث تتجلى فيها نزعته الحضارية مقرأً بعظمة حضارة الفرس العمرانية وقدرتهم على إدارة الشؤون الحربية. والشاعر – كما هو معروف – عربي أصيل وكان من خصوم الشعوبية إلا أنه يؤمن بالحضارة ويعبد مبدعاً أياً كان. وبذلك يتخطى الأفق الضيق إلى العالم الإنساني الواسع فيعجبه الإبداع موقتاً معانٍ إنسانية لاحدود لها قائلًا:

وأراني من بعد أكله بالأشن سراف طرآ من كل سخ ويس

كلمات مفتاحية: تلقى الصورة، البحترى، حضارة الفرس.

مقدمة

إن البحث المقارن بين الفن والأدب غداً اليوم من أمنع الدراسات المقارنة وأكثرها جدة. يقول بوتيلير: «ومن المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرنتنا أن الفنون

* استاذ مشارک بجامعة بوعلی سینا، همدان، ایران.

جميعاً تُنْزَع نحو تعزيز أحدها الآخر في أقل تقدير، إن لم تكن تعمل على أن يكون بعضها بديلاً للبعض الآخر، وذلك بإعارة ذلك الآخر قوى ومصادر جديدة». ومن تلك المظاهر، الصلة بين الرسم و الشعر فهي صلة قوية جداً وكثيراً ما ظهرت هاتان الموهبتان في ذات واحدة مبدعة مما يدل على قرب منبعيهما الواحد من الآخر في النفس الإنسانية والأمثلة على تلك الصلة كثيرة عند المبدعين كجبران خليل جبران وجبرا إبراهيم جبرا ... وكثير استلهام الشعراء للوحات الرسم و للمنحوتات الجامدة. فلأحمد شوقي قصيدة في تمثال أبي الهول وكذلك للياباني وخليل مطران وأحمد عبدالمعطي حجازي قصائد استلهموها من الرسوم واللوحات الفنية. ثم أن هناك روايات كثيرة لمعاملة الأدب تأثرت تأثراً عميقاً باللوحات الفنية. أشار جفري ميرز في كتابه القيم «اللوحة والرواية»^(١) إلى تأثر دیستويفسکی بلوحة «المسيح داخل القبر» لـ«هولباين»، في وصف المعاناة الأليمية التي يعانيها الإنسان حين يواجه الموت شنقاً بالإعدام، فاستخدم اللوحة لبناء رواية «الأبلة» عن طريق تعزيزها بالتناظر ما بين المسيح والأمير مشكين (بطل الرواية)، وذلك لإظهار التناقض الظاهري ما بين إنسانية المسيح وألوهية الإنسان وإظهار القطبين الرئيين المتعلقين بالموضوع وهما المادية و الروحانية، الإلحاد والإيمان، الخطيئة المميتة والانعتاق. فأصبحت صورة هولباين «هي القلب الرمزي للعمل» لهذه الرواية.

ثم أن لكل صورة دلالاتها الثقافية والفكرية يستتبعها الرأي الوعي، لأن الرؤية البصرية هي الأداة للرؤية الفكرية والمشاهد للصورة الرائعة – كاتباً أو شاعراً – يعقد صلة بين الوعي الروحي و أنواع معينة من اللوحات، فإنه لا يمكن لشخص ما تطوير وعيه البصري إلا عن طريق المعرفة بالصور، وهي صور ذات رؤية أصلية، وإنما النظر فيها بصدق. فاستيعاب الصورة حقاً، ليس بسهل على المتألق لأنّه يحتاج إلى وعي شامل لخلفية الصورة الثقافية والسياسية والفكرية.

تعد «سينية البختري» خير نموذج للصلة بين الرسم والشعر في التراث الشعري العربي. فهي من تلك الأعمال الفنية الرفيعة المستوى التي استلهما مبدعاً فنه هذا بفن العمارة للحضارة الإيرانية الراقية وإنّ منشدها حصل على وعي بصري عن طريق

الاتصال الوثيق بالرؤوية نفسها أي بمعرفة الفن ويجب إمعان النظر فيه بصدق، فأعجب به أشد الإعجاب، واستلهم من بنائه الضخم، ومن الرسوم الرائعة على جدرانه سينيته هذه لبيان مشاعره وأحساسه تجاه هذه الحضارة العريقة.

الدراسات السابقة

كُتبت حول البحترى دراسات كثيرة، لعل من أهمها ما نشره الأستاذ آذرنوش في المجلد الحادى عشر لـ «مركز الموسوعة الإسلامية الكبيرة» فيه إماماة بحثية الشاعر وشعره و «سينيته»، فذكر المؤلف دراسات كثيرة حول البحترى مثيرةً إلى أن أكثرها لا تحتوي إلا على أمور عامة تتعلق بحياة الشاعر وشعره^(٢). ثم مقال للدكتور فارق المواسى، بعنوان «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب والنقد» المنشور في أعمال مؤتمر فيلادلفيا الدولى الثاني عشر، اشار فيه إلى القيمة الفنية للقصيدة السينية، وهناك كتاب للدكتور أمير محمود أنوار «إيوان كسرى من وجهة نظر الشاعرين العربي والفارسي» قارن فيه بين القصيدة ونظيرتها عند الشاعر الإيرانى الخاقانى الشروانى. ومقالة أخرى للكاتب المنشورة في مجلة «أدبيات تطبيقية» (الأدب المقارن) لجامعة شهيد باهمنر بكرمان بعنوان «الجيوجرافية التاريخية لإيران الساسانية في شعر البحترى» ذكر فيه الكاتب ٣٥ مدينة إيرانية مصرح باسمها في شعر البحترى^(٣) ومقالة أخرى له تحت الطبع بعنوان «استدعاء الشخصيات الساسانية في شعر البحترى» أشار فيه الكاتب إلى الحضور الفني للشخصيات الساسانية في شعر البحترى وتعامل الشاعر معها فنياً^(٤).

وفي هذه الدراسات إشارات كثيرة إلى إعجاب البحترى بالحضارة الإيرانية وعزى الناقد الراحل شوقي ضيف إعجابه هذا بالأمجاد الفارسية إلى ضعف في عصبية البحترى القبلية قائلاً: «لقد كان إحساسه بعرونته ضعيفاً، كأنما لم يكن يستشعر شيئاً

٢- آذرنوش آذرنوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة، ج ١، ص ٣٧٧.

٣- فرامرز ميرزابي، جغرافياني تاريجي ایوان ساسانی در شعر بختري، ص ١٧٩.

٤- ميرزابي، استدعاء الشخصيات الساسانية في شعر البحترى، (من المقرر طبعه في مجلة العلوم الإنسانية في العدد

(٤) ٢٠١٠ شناه)١٧

من الإحساس العميق بالأمجاد العربية في مقابل الأمجاد الفارسية»^(٥). لكننا نجد في نص قصيدة السينية ما يدل على أنه كان ذا ثقافة متحضرّة، وحبّه لهذا للرموز الساسانية ناتج عن اطلاعه الواسع على حضارة الفرس و إدراك قيمتها وما حوت من شرف إنساني رفيع وقيم أخلاقية عالية.

الافتتاح الحضاري في العصر العباسي والثقافة الفارسية

اتصل العرب منذ الفتوح الإسلامية بالشعوب المختلفة، فاخترعوا بثقافتهم وحياتهم الاجتماعية. إذ كانوا ناشرين للدين الإسلامي فاصطدموا بأصحاب أديان أخرى مختلفة يناقشونهم ويناظرونهم في مسائل الدين ورأوا عندهم من أساليب النظر والاستدلال ما دفعهم إلى معرفة تلك الأساليب. ثم أنَّ الموالي أقبلوا على الإسلام وكانوا من أجناس مختلفة، فاخذوا ينتشرون بين العرب ما عرفوا في لغاتهم الأصلية من ثقافات ومن معارف ونزوات وكانت هناك مدارس في جندسابور والرها والأنطاكيَّة، فلما وضع العرب أيديهم على تلك البيئات كلها أخذوا كثيراً مما فيها من ثقافة تحولت إليهم بحكم ما كان يقتضيه دفاعهم عن دينهم وبحكم ما أصاب حياتهم من تطور، فقد أصبحوا أصحاب دولة متحضرَة^(٦)، فاشتد الاهتمام بثقافات أجنبية وأخبار حضارتهم الماضية بين طبقات الناس في العصر العباسي الأول: وفي كتاب «البيان والتبيين»^(٧) و«الحيوان» للجاحظ أمثلة كثيرة لهذا التأثر بثقافات أجنبية – خاصة الفارسية – حيث قال بعض العلماء: «هل المعاني إلا في كتب العجم والبلاغة، واللغة لنا والمعاني لهم». كانت الثقافة الفارسية الشعبية أبعد تأثيراً في المحيط العربي لهذا العصر، فقد دخل الفرس في الإسلام واقتبس العرب كثيراً من أساليبهم في المطعم والملبس وبناء القصور وتنظيم إدارة الدولة وترتيب الخدم والخشم، وآداب السلوك بين أيدي الملوك والرؤساء^(٨). كان العرب في البداية تأثروا بالإيرانيين في التنظيم الإداري ولم يزل

٥- شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٢٩٣.

٦- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٢٩.

٧- الجاحظ، البيان والتبيين ج ١، صص ٤٩، ٧٦، ٩١.

٨- خلف محمد جراد، «التفاعل الثقافي والحضاري في العصر العباسي»، مجلة التراث العربي العدد ٨٠، ص ١٢٥.

«ديوان خراج السوداد وسائر العراق بالفارسية حتى عزم الحجاج على أن يجعل الديوان بالعربية»^(٩)، وفي العصر العباسي الأول انتقلت النظم السياسية بحذافيرها في كل شؤون الحكم كأنما أصبح الخليفة العباسي ملكاً ساسانياً فهو يحكم حكماً مطلقاً وهو حكم ينتقل بالوراثة ويطبعه الدين كما كان يطبع الحكم الساساني إذ كان الساسانيون يعدون أنفسهم رؤساء للدين وحمة له^(١٠). هذا مما أدى بشوقي ضيف إلى أن يقول: «لعلنا لا نغلو بعد ذلك كله إذا قلنا إنَّ النظم السياسية والإدارية في الدولة العباسية طُبعت بطوابع فارسية قوية»^(١١). وقد نقل الأستاذ أنيس المقدسي ملاحظة هامة حول فتح المسلمين لإيران عن الأستاذ جاكوبسون – أستاذ اللغات الإيرانية الهندية بجامعة كلومبيا – جاء فيها أن فتح المسلمين لفارس «أشبه بفتح النورمان لإنكلترا وما معركتنا القادسية ونهاؤن드 إلَّا مثال لمعركة هاستنكس» وكأنه بذلك يعني أن العرب – وإن كانوا أخضعوا فارس – وحكموا العنصر الفارسي، لم يستطعوا أن يقتلوا الروح الفارسية الفكرية فبقيت متقدة في صدور الشعب تظاهر كلَّما سُنحت لها فرصة، ولا شك أن الأدب العربي ربح شيئاً كثيراً من الفرس^(١٢).

كانت المظاهر العديدة من الثقافة الفارسية أخذت طريقها إلى الحياة اليومية والثقافية في العصر العباسي منها أخبار الأكاسرة والأعياد الفارسية المختلفة والأداب الملكية، وهو ما أدى إلى شيوخ ألفاظ ككسرى وأردشير وأنوشروان والدرفس وإيران المدائن وقباذ والشاه والشاهنشاه... في الشعر والأدب حيث بلغ عدد المعرّبات من الفارسية في هذا العهد ٢٥٠٠ كلمة^(١٣)، مما يدل على اطلاع الشعراء على الحضارة الفارسية.

كانت أخبار «أردشير» مؤسس الدولة الساسانية وكسرى «أنوشروان»^(١٤)

٩— البلاذري، فتوح البلدان، ص ٤٢١.

١٠— شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، ص ٢٠.

١١— المصدر نفسه، ص ٢٥.

١٢— أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٦٥.

١٣— آذرناش آذرنوش، الظواهر الإيرانية في اللغة العربية وآدابها، ص ٢٥.

١٤— كلمة أنوشروان بالفارسية مركبة من الكلمتين «أنوش» يعني الحالدة و«روان» يعني الروح أي «الروح الحالدة».

وكسرى «إبرويز»^(١٥) لفتت أنظار أبناء العرب ومؤرخيهم حيث إنَّ أكثر ما روَى عن أكاسرة سasan يرجع إليهم وذلك لجهودهم المثمرة في ازدهار الحضارة الفارسية في الدولة الساسانية.

سبب شهرة أرشير عند أبناء العرب يرجع إلى عهده الذي يعد وصية شاملة لمؤسس دولة جمع فيها تجاربها التي عانى معاناة كثيرة في اكتسابها، وكان أرشير جاماً لخلال الذكاء وبعد النظر والدالة. تُرجم عهد أرشير إلى العربية في دور مبكر وإنه ربما تمت ترجمته في أواخر العصر الأموي أي إبان ذلك الدور الذي التفت فيه الترجمة إلى التقافة الفارسية الحكيمية أو ما أشبهها، وبعد ترجمته إلى العربية أصبح مادة ثقافية لرجال الحكم والسياسة وبخاصة طبقة الكتاب في الدولة العباسية^(١٦). وكان كسرى أتوشروان، والذي يدعى عند الإيرانيين بـ«خسرو الأول» والموصوف عندهم بالعادل، وصل إلى الحكم عام ٥٣١ م وخاض الحرب مع الروم، حيث هزمهم سنة ٥٤٠ م وسيطر على أنطاكية وأسر كل من سكن فيها وأجبرهم على السكن في مدينة قرب المدائن تدعى الرومية. ووصلت الدولة الساسانية في عهد أتوشروان ذروة ازدهارها. وكان حاكماً حكيماً عادلاً، فمات سنة ٥٧٩ م^(١٧).

وكان كسرى إبرويز حفيد أتوشروان وصل إلى الحكم في أواخر القرن السادس للميلاد، هو ما يدعى عند الإيرانيين بخسرو برويز أو خسرو الثاني. أنه خاض معارك كثيرة مع الروم، وانتصر فيها، حيث هزمهم سنة ٦٠٥ م وسيطر على «الرها» ثم أنطاكية عام ٦١١ م ومصر عام ٦١٦ م وسوريا عام ٩١٧ م ثم قُتل سنة ٦٢٨ م^(١٨). قد ذكر ابن عبد ربه كسرى إبرويز كثيراً في كتابه العقد الفريد^(١٩) وكذلك ذكر قدول وفود العرب إليه مثل النعمان بن المنذر وأكثم بن صيفي وقيس بن مسعود الشيباني وحاجب بن زراره و... وفي الأغاني ذُكر كسرى أكثر من مئة مرة

١٥— إبرويز مغرب «پرویز» أي المظفر.

١٦— إحسان عباس، بحوث ودراسات في الأدب والتاريخ ج ١ ص ٥٩.

١٧— كريستن سن آرثر، إيران في عهد سasan، ص ٤٨٥-٥٧٤.

١٨— المصدر نفسه، ص ٥٧٩-٨٨٧.

١٩— ابن عبد ربه، العقد الفريد، ج ١، ص ٢٦٩-٢٨٠.

وفيها قصة استجاد سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لمساعدته في حرب جيش أرياط.

عظمة إيوان كسرى (أبيض المداين)

كانت المداين عاصمة الدولة الساسانية الشتوية وهي أشهر مدن عهد ساسان وأكثرها مجدًا وأبهةً. وهي مجموعة من سبع مدن صنعت على مرّ الزمن وتُدعى بالفارسية «تيسفون» Tespon وباليونانية «كتيسفون» Ctesiphon . ولها أسماء أخرى كالمدائن السابع وطاق كسرى^(٢٠)، وفيها إيوان كسرى العجيب الشأن الشاهد بضخامة ملك بنى ساسان. قيل إنَّ الإيوان هو ما أمر بصنعه أبوريز الأول، وهو ما يسمى أنوشروان، سنة ٥٥٠ م ولكنَّ كثيراً من علماء الآثار يعتقدون أنَّ الإيوان بنى في عهد سابور الأول ومساحة الإيوان وما الحق به من غرف تبلغ ٤٠٠ × ٣٠٠ ذراعاً (الذراع = ٧٥ سم) وكان الإيوان أو الطاق الكجرى أبهى القصر مجدًا، حيث كان سمه ٤٨ متراً وطوله ٩١ متراً وعرضه ٣٦ متراً. وقد بقي منه طاق الإيوان فقط، وهو جزء يسير منه ولكنه مع ذلك عظيم جدًا.

ذكر في كتب التاريخ حول هذا الأثر العظيم ما خلاصته: أنَّ الإيوان من بغداد على مرحلة، بناء كسرى أبوريز في نيف وعشرين سنة، طوله مائة ذراع، في عرض خمسين، في سماك مائة من الأجر الكبار والجص، وثخن الأرجح خمس آجرات، وطول الشرف خمس عشرة ذراعاً^(٢١). ولما أراد المنصور بناء بغداد وأحبَّ أن ينقضه استشار خالد بن برمك فنهاه مجيئاً «لأنَّه علم من أعلام الإسلام، يستدل به الناظر إليه على أنه لم يكن ليزال مثل أصحابه عنه بأمر الدنيا؛ وإنما هو على أمر دين؛ ومع هذا يا أمير المؤمنين فإنَّ فيه مصلَّى عليٍّ بن أبي طالب صلوات الله عليه فقال: هيهات يا خالد! أبيت إلا الميل إلى أصحابك العجم! وأمر أن ينقض القصر الأبيض، فنقضت ناحية منه وحمل نقضه، فنظر في مقدار ما يلزمهم للنقض والحمل فوجدوا ذلك أكثر من ثمن الجديد لو عمل، فرفع ذلك إلى المنصور فدعا بخالد بن

٢٠— عيسى هنام، «تيسفون»، www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/165/html/165-24.HTM

٢١— التوبيري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ص ٦٩٠

برمك، فأعلمك ما يلزمهم في نقضه وحمله، وقال: قد كنت أرى قبل ألا تفعل، فإذاً إذ فعلت فإني أرى أن تهدم الآن حتى تلتح بقواعده لئلا يقال: إنك قد عجزت عن هدمه. فأعرض المنصور عن ذلك وأمر ألا يهدم»^(٢٢)

ونذكر أنَّ العرب حين هزموا جيش الفرس وسيطروا على المدائن حصلوا على الغنائم ما لا يخطر على بالهم. رأوا قطيفاً وأرادوا أن يخرجوا خمسه فلم تعتد قسمته، و«القطيف»: بساط واحد طوله ستون ذراعاً، وعرضه مثل ذلك مقدار جريب. كانت الأكاسرة إذا ذهبت الرياحين بعد الشتاء شربوا عليه، فكانهم في رياض، فيه طرق كالقصور، وقصوص كالأنهار، أرضه مذهبية، وخلال ذلك فصوص كالدر، وفي حافاته كالأرض المزروعة والمبللة بالنبات والورق من الحرير على قضبان الذهب، وأزهار الذهب والفضة، وثماره الجوهر وأشباه ذلك. فلما وصل إلى عمر استشار المسلمين فيه، فأشاروا بقطعه، فقطعه بينهم، فأصاب علي بن أبي طالب رضي الله عنه قطعة منه، فباعها بعشرين ألفاً، ولم تكن أجود من غيرها»^(٢٣).

إيوان كسرى في الشعر العباسي

إهتم الشعراء في العصر العباسي بهذا الإيوان الذي يضرب به المثل للبنيان الرفيع، العجيب الصنعة، المتناهي في الحصانة والوثاقة، لأنَّه من عجائب أبنية الدنيا، ومن أحسن آثار الملوك. فهذا أبو نواس يدعو في ثورته المشهورة في ترك وصف الأطلال فينشد ذاكراً إيوان كسرى :

وَتَبْلِي عَهْدَ جِئْنَهَا الْخُطُوبُ
وَأَيْنَ مِنَ الْمَيَادِينِ الزُّرُوبُ

دَعَ الْأَطْلَالَ تَسْفِيهَا الْجَنُوبُ
فَأَيْنَ الْبَدُو مِنْ إِيوانِ كِسْرَى

أو :

يُقَاسِي الرِّيحَ وَالْمَطَرَّا
مَ فِي الْلَّذَّاتِ وَالْخَطَّرَا
وَ سَابُورٌ لِمَنْ غَبَرَا

دَعِ الرَّسَمَ الَّذِي دَكَّرَا
وَكَنْ رَجُلًا أَضَاعَ الْعَلَى
أَلَمْ تَرَ مَا بَنَى كِسْرَى

٢٢— الطبرى، تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل والملوك، ج ٧، ص ٦٥٠-٦٥١.

٢٣— التوبى، نهاية الارب، ص ١٤٥؛ الطبرى، تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل والملوك، ج ٤، ص ٢١.

ونكره البحتري في غير سينيته كثيراً:

(٢٤) *سَتَثِيبُ النُّعْمَى مِنْ «ابنِ ثَوَابِهِ»*

أو حين يرثي ابن أبي الحسن محمد بن صالح الهاشمي الحلبي قائلاً:

(٢٥) *بِكَسْرِي بْنِ سَاسَانِ تَرْنُ حَمَائِمَهُ*

وَغَادَرَ إِلَيْوَانَ الْمَدَائِنِ غَدْرَهُ

أو حين يمدح عبدون بن مخلد:

لَمْ يُرِدْهَا كَسْرِي وَلَا إِلَيْوَانَهُ

(٢٦) *أَفَّالاَ الْمَذْجُوِّيُّ أَوْ غَمَادَهُ*

زَوْرَةُ قَيْضَتْ لِإِلَيْوَانِ كَسْرِي

يَطَّبِي أَبِيَضُ الْمَدَائِنِ شَوْقِي

وابن الرومي من ضرب المثل بإيلوان كسرى في قوله وهو يهجو:

كان للكركدن قرن فأضحى وهو اليوم عند قرنك مدرى

فليكن بابه كإيلوان كسرى من يكن قرنك هذا

فالالمثلة في هذا المضمار لكثيرة فلا مجال لذكرها.

البحتري شاعر مثقف

إن أبو عبادة الوليد بن عبد الملقب بالبحتري (٢٠٤ - ٢٨٤) هو، دون شك، من

أكبر الشعراء الذين ظهروا في القرن الثالث الهجري وكان يجيد إجاده بديعة في

مدائنه واعتذراته وكان الوصف أروع موضوع عنده، فقد كان يجيد وصف القصور

والبرك وقصيده في وصف إيلوان كسرى من درره (٢٧). وقد وصف البحتري بأنه

«أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف» (٢٨)

وأسترج من ذلك أنه لم يكن متحضرأً ولا متنقفاً مثلاً تتوقف أبو تمام والمتتبى ولكن

ينبغى أن نحترس من هذا الرأي فقد تحضر البحتري، وغير كنيته وهو يساوي في

مذاهبه أهل الحاضرة وهو كذلك في شعره وصناعته قد حاول أن يغيّر فيها وأن

٢٤— ديوان البحتري، ١: ١٤٥.

٢٥— ديوان البحتري، ٣: ١٩٥٦.

٢٦— ديوان البحتري، ٤: ٢٢٩٧.

٢٧— شوقي حبيب، العصر العباسي الثاني، ص ٢٧٠.

٢٨— الأهمدي، الموازنة بين الطابنين، ص ٤.

بيتلّ كما غير في كنيته وبتلّ، حتى يساوي في مذاهب صناعته أهل الحاضرة^(٢٩). ولم يكن البحترى ليعدّ شعره باعتماده على الفلسفة والثقافة فليس هذا يعني أنه لم يتتفق بثقافة عصره ولم يكن مطلاً على ما يجب أن يقف عليه كشاعر متحضر. كان البحترى قد اهتم بمعظاه ساسانية في شعره، فديوانه سجل لأسماء الملوك الساسانيين وكان يحبّ عظمتهم وشرفهم^(٣٠). فأنت تجد في ديوانه ما يدل على أنه كان ذا اطلاع واسع على الحضارة الفارسية وأكابرها وسراتها. منها تلك الأبيات التي يهجو بها دُخمان بن نُهيك مشيراً إلى بهرام جور وبهرام شوبين والنوشجان ونبخت وسيرين :

فَكَيْفَ أَمْلَتُ خَيْرًا فِي الْمَجَانِينِ
بَهْرَامْ جُورْ وَلَا بَهْرَامْ شُوبِينِ
وَلَا تَبَلَّجَ عَنْ كِسْرَى وَسَيِّرِينِ
رَاحَتْ شِيُوخُكَ قُعْسًا فِي التَّبَالِينِ^(٣١)

مَا كَانَ فِي عُقَلَاءِ النَّاسِ لِيْ أَمْلَ
لَا تَفْخَرَنَّ فَلَمْ يُنْسَبْ أَبُوكَ إِلَى
لَا النَّوْشَجَانُ وَلَا نَوْبُخْتُ طَافَ بِهِ
إِذَا عَلَّتْ هَضَبَاتُ الْفَرْسِ مِنْ شَرَفِ
أَوِ الْأَبِيَاتِ التَّالِيَةِ الَّتِي يَذَكُرُ فِيهَا أَسْمَاءُ سَرَاةِ الْفَرْسِ فِي عَهْدِ سَاسَانِ
وَكَذَّاكَ مَنْ كِسْرَى أَبْرُوِيزْ لَهُ
عَمْ إِلَى كِسْرَى أَنْوَشِرْوَانِ
وَالرَّوْمِ يَخْلُطُ ضَرَبَاهَا بِطَعَانِ^(٣٢)

وكذلك الأبيات التالية في مدح عبدالله بن دينار:

وَأَحْكَمَ طَبْعَ الْخَسْرُوَانِيَّةِ الْقَصْبِ
مَدَارَ النُّجُومِ السَّائِرَاتِ عَلَى الْقَطْبِ^(٣٣)

لَهُمْ بُنَى الإِيَّوَانُ مِنْ عَهْدِ هُرْمَزِ
وَدَارَتْ بَنُو سَاسَانَ طُرَا عَلَيْهِمْ

وَحِينَ يَمدُحُ الْحُسَينَ بْنَ الْحَسَنِ بْنَ سَهْلٍ يَصْفُهُ بِأَنَّهُ وَارِثُ أَرْدَشِيرَ وَقَبَادَ
وَأَنْوَشِرْوَانَ :

يَا أَبَا الْقَاسِمِ الْمَقَسِّمِ فِي الْمَجَ—
دِ لِيَوْمِ النَّدَى وَيَوْمِ الطَّعَانِ

—٢٩— شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩٢.

—٣٠— آذرناش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة، ج ١١، ص ٣٧٧.

—٣١— الديوان ٤ : ٢٣١٩.

—٣٢— الديوان ٤ : ٨٨٢.

—٣٣— الديوان ١ : ١٠٧.

قد ورثت العلياء عن أردشير
و قباد و عن أنوشروان^(٣٤)
وحين يمدح الحسن بن مخلد يشيد بقوم الفرس ويبيدي تحمسه إليهم مشيراً إلى
مساعدة كسرى أنوشروان لسيف بن ذي يزن:

كسرى بن هرمز مَجَداً وَاضِعُ السَّنَنِ
غَيَابَةَ الْذُلِّ عَنْ سَيْفِ بْنِ ذِي يَزْنِ
بِالظُّلْعِنِ وَالضَّرِبِ عَنْ صَنَاعَةِ الْعَنْ^(٣٥)
قوم أشاد بعلياهم وورثتهم
أيام جل أنوشروان جائمة
إذ لا تزال له خيل مدافعة

وكذلك في مدحه للحسن بن سهل يذكر ملوك سasan ذاكراً مهرجانهم :
كسرويٌّ عَلَيْهِ مِنْهُ جَلَالٌ
يَمْلأُ الْبَهَوَ مِنْ بَهَاءِ وَنُورٍ
مِنْ بَنَاءِ الْعَلِيَاءِ أَخْرَى الدُّهُورِ
جَانِ أَهْلِ النُّهَى وَأَهْلِ الْخَيْرِ
زِّيَّ كُسْرَى وَقَبَّلُهُمْ أَرْدَشِيرٌ
نِّعْلَاهَا ذُو الْمَهْرَاجَانِ الْكَبِيرِ^(٣٦)
يا ابن سهل وأنت غير مفيق
عبد آياتك الملوك نبوي التي
من قباد ويزداد جرد وفيرو
وكان الأيام أوثر بالحسن
وأخيراً يذكر البختري صديقه الفارسي وهو أحمد بن الحسين وكان - فيما يزعم

البختري - من سراة الفرس:

أَخٌ لِي مِنْ سَرَّاةِ الْفَرَسِ قَضَى
كَفَانِي بَحْرُهُ الْعَذْبُ الْمُصَدَّقُ
بلغ شغف البختري بالحضارة الفارسية نهايته حين يمدح صديقه طالباً منه أن يدع
التهشم ويعيش عيشة الفرس:

سَاعِدُ، وَإِنْ كُنْتَ امْرَأَ مِنْ «هاشم»،
وَدَعِ التَّهَشُّمَ يَوْمَنَا وَنَفَرَسٌ^(٣٨)
هذه الأبيات وأمثالها إن دلت على شيء فإنما تدل على تقافة منشدها واطلاعه الواسع
على ماضي حضارة الفرس. ذكر عبد الرزاق الحربي ملاحظة عن عبد الوهاب
البياتي تغنينا عن الإسهاب في هذا المضموم، قال: «في منتصف الثمانينات

.٣٤ - الديوان ٤: ٢١٩٩.

.٣٥ - الديوان ٤: ٢١٥٨.

.٣٦ - الديوان ٢: ٨٨٦.

.٣٧ - الديوان ١: ٤٠٦.

.٣٨ - الديوان ٢: ١١٨٠.

تقريباً، كتب الشاعر الراحل عبد الوهاب البياتى مقالاً في مجلة عراقية في بغداد، شنَّ فيه هجوماً عنيفاً على الشاعر العباسى البحترى، وقال إنه يكره هذا الشاعر ويكره من يقلده أو ينسج قصائده على طريقته وأسلوبه. وفي أواخر العام ١٩٩٦ حين كان البياتى مقىماً في عمان وفي جلسة جميلة معه حضرها عدد من الأدباء والشعراء، قال البحترى، إنَّ الشاعر البحترى شاعر كبير حقاً، وإنَّ لديه من الصور الشعرية والإلتغاتات الأسلوبية، ما لا توجد عند كثير من شعراء الحداثة العربية وإنَّه في بعض صوره أكثر حداة من كثير من هؤلاء الشعراء»^(٣٩).

قصيدة إيوان كسرى

أجمع النقاد أنَّ رشاقة الوصف هي المزية الفنية للبحترى^(٤٠) والكلام على فن الوصف عند البحترى يؤدي لا محالة إلى سينيته المشهورة في وصف إيوان كسرى والتي من أهم خصائصها أنها كانت خالية من أي مدح أو رثاء للأمراء والخلفاء^(٤١). قال أبو هلال العسكري في كتابه ديوان المعانى إنَّ الصولى قال: سمعت عبدالله بن المعتز يقول: لو لم يكن للبحترى إلا قصيده السينية في وصف إيوان كسرى، فليس للعرب سينية مثلها، وقصيده في البركة «مليوا إلى الدار من ليلى نحبها» واعتذاراته في قصائده إلى الفتح التي ليس للعرب بعد اعتذارات النابغة إلى النعمان مثلها.... لكان أشعار الناس في زمانه فكيف إذا أضيف إلى هذا صفاء مدحه ورقه تشبيهه!»^(٤٢).

ذكر الشراح المعاصرون لهذه القصيدة أنه كان لاغتيال المتوكل وعلى مرأى من البحترى أثره العميق في نفسه. فقد أحضر رحله وسافر إلى المدائن ليصب جام غضبه على قاتلي الخليفة وذلك بالثناء على حضارة الفرس لا تكشف مراميه إلا مدقق^(٤٣). ولكن خالف شارح ديوان البحترى حسن كامل الصيرفي هذا النظر قائلاً:

٣٩ - عبد الرزاق الحربي، «قراءة في الموروث العقلي العربي الإسلامي : ثلاث مقدمات في ثورة العقل »، جريد الزمان ص ٨ - ٧ .

٤٠ - أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسى، ص ٢٥٠ .

٤١ - آذرباش آذر نوش، الموسوعة الإسلامية الكبيرة، ج ١١، ص ٣٧٨ .

٤٢ - مقدمة ديوان البحترى ص ٦ .

٤٣ - انعام الجندي، الروايد في الأدب العربي، ج ١ ص ٣٨٦ .

«يرى بعض المحققين أنَّ البحترى نظمها عقب مقتل المتوكل مباشرةً ولكنَّ الحقيقة هي أنها نظمت بعد هذا الحادث بثلاثة وعشرين سنة أي سنة ٢٧٠ هـ فإنَّ البحترى لم يتجه إلى إيوان كسرى عقب مقتل المتوكل، بل اتجه إلى الحجاز فحج وعاد من حجه لي مدح المنتصر... وإذا تقضينا، ذكر الإيوان في شعر البحترى وجذنا أنه أورد في القصيدة التي نظمها سنة ٢٧١ أي بعد مروره بالإيوان فهو يقول في مدح «ابن ثوابه»:

قد مَدَحَا إِيُونَ كَسْرَى وَجِئْنَا
سَبَّابِيْ النَّعْمَى مِنْ «ابْنِ ثَوَابِهِ» (٤٤)

مهما يكن من أمر فإنَّ البحترى كان يحب آثار الفرس الباقية ولا يكتفي في وصفها حسياً، بل يتصل بها روحياً، وهذا ما فطن إليه أنيس المقطبي في معرض تقسيمه الوصف إلى نوعين الحسي والخيالي مضيفاً أنَّ الوصف الحسي هو الذي يتناول المحسوسات فيصورها بصورة رائعة وهو عين ما يفعله الرسام الماهر الذي يقتصر بريشه على جمال الطبيعة ويجسمها بالألوان على الورق فتبعد فتامة تميل إليها النفوس الحساسة وقد أجاد العرب في هذالفن من الوصف الحسي (٤٥). وأما الوصف الخيالي فنظر فني إلى ما وراء المحسوسات فإذا كان الشاعر الواسع الخيال لا يقف عند ما يراه، بل يتعداه إلى مناطق يفتحها أمامه الخيال الواسع فيجعل المرئيات أساساً لغير المرئيات، فيذكر الأمم الغابرة والواقع الماضي وقد يحمله ذلك إلى النظر في الحياة والإنسان (٤٦). ثم يشير إلى البحترى كشاعر وصفَ ماهر أميل إلى الوصف الحسي - كسواه من الشعراء - : يتناول المحسوسات فيدقق في رسومها كقوله في دمشق يوم انتقل إليها الخليفة المتوكل؛ «على أنَّ له أحياناً ما يقرب أن يكون خيالياً أهمه وفنته أمام إيوان كسرى ففيها يقف الشاعر لدى قصور الفرس الدارسة يصفها وصفاً حسياً رائعاً ثم يحاول الإنقال إلى المعنويات، إلى تاريخهم وعظمتهم ولكنه لا يكاد يفعل ذلك إلا لاماً» (٤٧) وذلك لحبه العظمة والشرف من أي قوم كان.

٤٤ - الديوان، ج ٢، ص ١١٥٤.

٤٥ - أنيس المقطبي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٢٥٠.

٤٦ - المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

٤٧ - المصدر نفسه، ص ٢٥٣.

يمكن تقسيم نص القصيدة حسب تطور الرحلة والمشاهد إلى خمسة أقسام: (٤٨)
أ. سبب الرحلة ومعاناة الشاعر وترفعه عن كل رجس وجيب: من البيت الأول إلى
البيت الحادى عشر:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي
وَتَرَقَّعْتُ عَنْ جَدَا كُلَّ جِبْسٍ
.....

حَضَرَتْ رَحْيَ الْهُمُومُ فَوْجَهَهُ
تُ إِلَى أَيْضَنَ الْمَدَائِنِ عَنْسِي

ب. ذكر آل ساسان وعظمتهم وحياتهم السعيدة في الجرماز وملوكهم الواسع الذي
كان يمتد من القوقاز إلى مدن أخلاق ومكان في بلاد الروم وعظمة البناء الذي لا
يمكن قياسه باطلال سعدي ولكن يد الدهر خربتها ومع هذا ينبيك عن عجائب
الفرس. هذا المقطع يدل على أن تاريخ آل ساسان وعظمتهم كانوا محل اهتمام
البحترى: من البيت الثاني عشر إلى البيت الواحد والعشرين:

أَتَسْلَى عَنِ الْحُظُوطِ وَآسِي
لِمَحْلٍ مِنْ آلِ سَاسَانَ دَرَسِ
.....

وَهُوَ يُنْبِيكَ عَنْ عَجَابِ قَومٍ
لَا يُشَابِّيَ الْبَيَانُ فِيهِمْ بِلَبَسِ

وصف اللوحة التي تمثل معركة أنطاكيه بين الروم والفرس وهي معركة وقعت
سنة ٥٤٠ م بين كسرى أنوشروان وقيصر ملك أنطاكيه حيث حاصرها الأول
وحارب أهلها: من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثامن والعشرين.

وَإِذَا مَارَأَيْتَ صُورَةَ آنطَا
وَالْمَنَابِيَا مَوَاثِلَ وَأَنْوَشَرَ
فِي اخْضِرَارِ مِنَ الْلَّيَاسِ عَلَى أَصَـ
وَعَرَالِكَ الرِّجَالِ بَيْنَ يَدَيْهِ
مِنْ مُشِيقِ بَهْوَى بِعَامِلِ رُمحِ
تَصِيفُ الْعَيْنُ أَنْهُمْ جِدُّ أَحْيَا
يَغْتَلِي فِيهِمْ إِرْتَابِيَ حَتَّى
وَمَلِيْحٌ مِنَ السِّنَانِ يَتَرَسِّـ

وصف الإيوان وعظمته وتصوّر الحياة الغابرة في ظلاله وإعجابه به :

من البيت التاسع والعشرين إلى البيت الرابع والأربعين. هذا المقطع من القصيدة لدليل واضح على أن البحترى اتصل بحضارة الفرس اتصالاً روحياً وأن وعيه البصري ناتج عن رؤيته الفكرية لأنه كان من أمنيته الإجتماع بكسرى إيرويز والتعاطي مع الباهر فيستغرب الإيوان، الذي ذهب بخياله إلى عهد كسرى، فهو من صنع الإنس للجن أم من صنع الجن.

ثَ عَلَى الْعَسْكَرِينَ شَرَبَةَ خُلْسِ
ضَوَّا اللَّيْلَ أَوْ مُجَاجَةَ شَمَسِ
وَارْتِيَاخَا لِلشَّارِبِ الْمُدَحَّسِيِّ
فَهِيَ مَحْبُوبَةُ إِلَى كُلِّ نَفْسِ
زَ مُعَاطِيٍّ وَالْبَلْهَبَدَ أَنْسِيِّ
أَمْ أَمَانٌ غَيْرُنَّ ظَنِّي وَحَدَسِيِّ
سَعَةُ جَوْبٍ فِي جَبِ أَرْعَنَ جِلْسِ
دُو لِعِينَيْ مُصْبَحٍ أَوْ مُمَسِّيِّ
عَزٌّ أَوْ مُرْهَقًا بِتَطْلِيقِ عِرْسِ
مُشْتَرِيِّ فِيهِ وَهُوَ كَوْكُبُ نَحْسِ
كَلَّكَلٌ مِنْ كَلَّاكِلِ الدَّهْرِ مُرْسِيِّ
بَاجٌ وَإِسْتَلَّ مِنْ سُتُورِ الْمَقْسِ
رُفِعَتْ فِي رُؤُوسِ رَضْوَى وَقُدْسِ
صَرِّ مِنْهَا إِلَى غَلَائِلَ بُرْسِ
سَكَنَوْهُ أَمْ صَنْعُ جِنٌ لِإِنْسِ

قَدْ سَقَانِي وَلَمْ يُصَرِّدْ أَبُو الْغَوْ
مِنْ مُدَامٍ تَظَنُّهَا وَهِيَ نَجَمٌ
وَتَرَاهَا إِذَا أَجَدَتْ سُرُورَاً
أَفْرَغَتْ فِي الزَّجَاجِ مِنْ كُلِّ قَلْبِ
وَتَوَهَّمَتْ أَنَّ كِسْرَى أَبْرُوِيِّ
حَلْمٌ مُطْبِقٌ عَلَى الشَّكَّ عَيْنِيِّ
وَكَانَ الإِيوانَ مِنْ عَجَبِ الصَّنَّ
يُتَظَنِّي مِنَ الْكَابَةِ إِذْ يَبِ
مُرْعَاجًا بِالْفَرَاقِ عَنْ أَنْسِ إِلْفِ
عَكَسَتْ حَظْهُ الْلَّيَالِي وَبَاتَ الـ
فَهِيَوْ يُبَدِّي تَجَلُّدًا وَعَلَيْهِ
لَمْ يَعْبِهِ أَنْ يَرُّ مِنْ بُسْطِ الْدِيِّ
مُشْمَخَرٌ تَعْلُو لَهُ شُرُفَاتٌ
لَا بِسَاتٌ مِنَ الْبَيَاضِ فَمَا تَبِ
لَيْسَ يُدْرِى أَصْنَعُ إِنْسِ لِجِنِّ

موقف الشاعر من تلك الآثار وذكر فضل حضارة الفرس وأيدي كسرى على العرب: من البيت الخامس والأربعين إلى آخر القصيدة. في هذا المقطع يظهر البحترى تقافته الواسعة ومعرفته بحضارة الفرس وعلمه بواقعهم التاريخية، فيشرح مراتب القوم وحضور الوفود المختلفة وقياً وأخيراً تقدمهم الكبير في الحضارة حيث أن الأقوام الأخرى لا يمكنهم اللحوق بهم مهما جدوا في السعي لأنَّ الذي يريد «اتباعهم

طامع في لحوقيم صبح خمس». هذا التقدم الحضاري هو أمر محبوب إلى النفوس ولابد لكلّ انسان شريف أن يحب الشرف و التقدم مهما كان مصدرهما:

<p>يَكُ بَانِيهِ فِي الْمُلُوكِ يَنْكِسِ مَ إِذَا مَا بَلَغْتُ آخَرَ حِسَّيِ مِنْ وُقُوفٍ خَلْفَ الزِّحَامِ وَخَنْسِ سِرِيرِ يُرَجِّعُنَ بَيْنَ حُوَرِ وَلَعْسِ سِسِ وَوَشَكَ الْفَرَاقَ أَوَّلَ أَمْسِ طَامِعٌ فِي لِحْوَقِيمِ صَبْحِ خَمْسِ لِلتَّعَزِّيِّ رِبَاعِهِمْ وَالْتَّائِسِيِّ مُوقَفَاتٍ عَلَى الصَّبَابَةِ حُبْسِ بِاقْتِرَابِ مِنْهَا وَلَا جِنْسُ جِنْسِيِّ غَرَسُوا مِنْ زَكَائِهَا خَيْرَ غَرْسِ بِكُمَاءِ تَحْتَ السَّنَورِ حُمْسِ طَبِطَعْنَ عَلَى النُّحُورِ وَدَعْسِ سِرَافِ طُرَّاً مِنْ كُلِّ سُنْخٍ وَأَسْ غَيْرَ أَنِّي يَشْهُدُ أَنْ لَمْ فَكَانَ أَرَى الْمَرَاتِبَ وَالْقَوَافِ وَكَانَ الْوُفُودَ ضَاحِينَ حَسْرَى وَكَانَ الْقِيَانَ وَسْطَ الْمَقَاصِبِ وَكَانَ الْلَّقَاءَ أَوَّلَ مَنْ أَمَّ وَكَانَ الْذِي يُرِيدُ اتِّبَاعًا عُمَرَتْ لِلْسُّرُورِ دَهْرًا فَصَارَتْ فَلَهَا أَنْ أَعْيَنَهَا بِدُمْوَعِ ذَاكَ عَنْدِي وَلَيَسْتَ الدَّارُ دَارِيِّ غَيْرَ نُعمَى لِأَهْلَهَا عَنَّدَ أَهْلِيِّ أَيَّدُوا مُلْكَانَا وَشَدَّوْا قُواهُ وَأَعْانُوا عَلَى كَتَابِ أَرِيَا وَأَرَانِي مِنْ بَعْدَ أَكَفَ بِالْأَشَ</p>
--

تلقي الصورة

تقاضى البحترى لوحة على أحد الجدران تمثل معركة أنطاكيه التي انتصر فيها الفرس على الروم ويدهل للاقن المبدع. هنا يبلغ فن الشاعر أقصى مداه فيجسد حالة الحياة المتفجرة في اللوحة فكأنها حقيقة واقعة لا مجرد ألوان وخطوط. فيحصل للشاعر الإتصال الوثيق بالرؤية البصرية وإمعان النظر بدقة وصدق فيصف ما تلقاه من اللوحة وصفاً رائعاً مستنداً على تفافته الواسع و نزعته الحضارية والإنسانية. يستبد التوهم بالشاعر ويسسيطر عليه الحسّ الفني فتمتدّ أصابعه إلى اللوحة تتذوق خطوطها باللمس وتحاول إزاله الإلتباس الذي تشتبّث بخيال الشاعر. ويرى نفسه جالساً

عند كسرى يتساقيان الخمر والباهذ يعني لهما فلم يعد يعرف أهو في حلم أم الأمانى المكبوتة حملته على التوهّم.

رسم البحترى في هذا الجزء صورة عامّة للمعركة كما تمثّلها الرسوم على الجدران وقد تفّنّ فيها ما شاء^(٤٩) فأنت تحسّ الحركة في «المنايا موائل»، يزجي الصفوف، يختال، عراك الرجال، مُشّيّح، يهوي، مُليح بترس، جدّ أحياً» وتسمع الصوت في «خفوت، جرس» وترى اللون في «الحضرار على اصفر، صبيغة ورس» والتصوير الكلّي يعتمد على نظرة شاملة للموضوع ورسم أجزائه بحيث تتكامل في صورة واحدة وتنظر خطوطها البارزة في اللون والصوت والحركة وأحكام ذلك بصور بيانيّة جزئية مثل «ارتّعت» كناية عن قوّة التعبير في الرسم «والمنايا موائل» استعارة مكنيّة، حيث توحى بكثرة القتلى وشدة المعركة^(٥٠).

يركّز الشاعر في تفصيله للصورة على قائدهم أنوشروان والدرّفنس (العلم المقدس) و«بالطبع فإنّ للتركيز على هذا العلم دلالة تتجاوب مع نفسية الشاعر الذي يستجلي عظمة الفرس بالذات»^(٥١). هذا النقل الوجдاني لما يراه الشاعر عبر عن إحساسه العميق ومشاركة في الحدث و الشاعر لا يبغي أن يصف لنا احتدام المعركة بقدر ما أراد أن يؤكّد على بطولة الفرس وبالتالي عظمة هذا الإليوان ومن بناء، بل عظمة بنى سasan الذين يري فيهم الشاعر وفي مصيرهم مصدر عزاء له^(٥٢).

فهكذا تبقي هذه الأبيات من السينية نماذج مميزة في الشعر العربي من حيث وصف اللوحة أو الصورة ومشاركة الشاعر وجاذبيّاً لتفاصيلها^(٥٣).

أشار البحترى في ديوانه إلى كسرى أنوشروان أكثر من ١٨ مرة مما يدل على

٤٩— أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي في العصر العباسي، ص ٢٥٣.

٥٠— انعام الجندي، الروايد في الأدب العربي، ج ١، ص ٣٣٨٥-٣٩٨.

٥١— فاروق الموسى، «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب والنقد»، ص ١٦٦.

٥٢— المصدر نفسه، ص ١٦٧.

٥٣— المصدر نفسه، ص ١٦٧.

حب البحترى له^(٥٤)، فذكر في هذا القصيدة حادثة تاريخية لا تُنسى أبداً، وهي استجاد مالك اليمن سيف بن ذي يزن بكسرى أنوشروان لطرد الأbias، فأسرع إلى ثلبة رغبته وظل لهذه الحادثة التاريخية أصداؤها في الحياة والأدب^(٥٥)؛ وأشار إليها البحترى:

بِكُمَّا تَحْتَ السُّتُورِ حُمْسٌ	أَيَّدُوا مُذْكُنا وَ شَدُّوا قَوَاهُ
طِبْطَعْنُ عَلَى النَّحْرِ وَ دَعْنُ	وَأَعْنَاوا عَلَى كَاتِبِ أَرْبَا

وأوضح كلّ الوضوح أنّ البحترى يرى أنّ العون الذي أمدّ به كسرى أنوشروان أبا مرّة سيف بن ذي يزن — حين ذهب إليه يستنصره على جيوش الحبشة بعد أن امتنع ملك الروم عن نصرته — هو الذي نجا العرب من غيابة الذلّ والهوان، فليس كسرى أنوشروان مجرد اسم تاريخي، بل هو جزء من شخصية الشاعر التأريخية الذي كون هوية عزيزة له ولأمته. ففي الأبيات التالية التي مدح فيها الحسن بن مخلد كاتب أمّ المعتر بيدي إعجابه أيما إعجاب بهذه الشخصية التأريخية مشيراً إلى أيادي «أنوشروان» عليهم، قائلاً:

فِي الْمَجْدِ مَعْرُوفَةُ الْأَعْلَامِ وَ السُّدُنِ وَ زِعْمَةٌ ذِكْرُهَا باقٍ عَلَى الزَّمَنِ وَ لَا بَدِئُ أَيْادِيكُمْ إِلَى الْيَمَنِ غَيَابَةُ الذَّلِّ عَنْ سِيفِ بْنِ ذِي يَزْنِ بِالْطَّعْنِ وَ الضَّرَبِ عَنْ صَنْعَاءِ أَوْ عَدَنِ بِالْطَّعْنِ وَ الضَّرَبِ عَنْ صَنْعَاءِ أَوْ عَدَنِ مِنْ فَازَ مِنْكُمْ بِعُظُمِ الطُّولِ وَ الْمِنِّ	اللَّهُ أَنْتُمْ فَإِنْتُمْ أَهْلُ مَأْذُورَةٍ فَهَلْ لَكُمْ فِي يَدِ يَنْمِي الْذَّنَانُ بِهَا إِنْ جِنِّتُهَا فَلَيْسَتْ بِكَرَ أَنْمُمْكُمْ أَيَّامَ جَلَّى أَذْوَشِرُوَانَ جَدَّكُمْ إِذْ لَا تَزَالُ لَهُ خَيْلٌ مُدْفَعَةٌ إِذْ لَا تَزَالُ لَهُ خَيْلٌ مُدْفَعَةٌ أَنْتُمْ بَذُو الْمَذْعُومِ الْمُجْدِي، وَ نَحْنُ بَذُو
---	--

٥٤— ج ٣، ٦٠، ٦٨، ٢٢٨، ٢٢٨، ج ٢ ص ٨٨٦، ٨٨٦، ٩٦٩، ٩٨٥، ١٠٤١، ١١٢٨، ١٣٦٦، ١٨٩٦، ٢٠١٥، ج ٤ ص ٩، ٢١٥٩، ٢٢٧٦، ٢٢٧٦، ٢٢٩٧، ٢٢٩٧... (ميرزاوي، ٢٠١٠).

٥٥— حسين جععه، مرايا للإلتقاء والإرتقاء بين الأدبين العربي والفارسي، ص ٢٥.

٥٦— ديوان البحترى، ٢: ١١٥٦.

٥٧— ديوان البحترى، ٤: ٢١٥٩.

الكلمة الختامية

إنّ وقفة البحترى أمام إيوان كسرى و تلقّيَ من اللوحة المنصوبة على أحد جدرانه يدل على أنه لا يمكن فهم صورة ما إلا بالاطلاع الواسع على ما يتصل بها من حضارة وعلم ورقى، ثم باستغراق النظر في الصورة حيث يجعلك غارقاً فيها لا تحس مرّ الزمن أو أن تجعل الرؤية البصرية مع الرؤية الفكرية جسداً واحداً لاتتجزأ حيث يساعد بعضها البعض الآخر. لأنّه لا يمكن فصل الصورة عن خلفياتها التي أدت إلى ظهورها ظهوراً تاماً. وهذا ما يحتاج إلى ثقافة واسعة جداً. هذا التلقي هو ما دفع الشاعر إلى التصريح بعظمة حضارة الفرس: حضارة قوم لم يكن الشاعر منهم ولا جنسه من جنسهم، بل إن الحقيقة وفهمها حقّ الفهم، هي التي دفعته – كما تدفع كلّ إنسان متحضرّ واع – إلى مثل هذا الموقف الجميل الرائع، وهذا ما يدفع الفنّ نحو الكمال والجمال. لأجل ذا جاءت القصيدة متناسبة الأنغام كقطعة موسيقية جميلة مما لفت أنظار الشعراء والنقاد، إليه من قديم وجديد.

المصادر والمأخذ

- ١- آذرنوش، آذرتابش، ١٣٨١، «پیده های ایرانی در زبان و ادبیات عرب»، مقالات و بررسیها، دفتر ٧٢، زمستان ١٣٨١، صص ١٣-٣٣.

٢- _____؛ ١٣٨١، بحری، دائرة المعارف بزرگ اسلامی، باب فرج تبریزی- برماوی، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، جلد یازدهم، چاپ اول تهران.

٣- الأدمي، أبو القاسم الحسن بن بشر، ١٩٧٢، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحري، القاهرة، دار المعارف بمصر، ط الثانية.

٤- ابن عبد ربه الأندرسي، ١٩٨٨، أبو عمر بن احمد، العقد الغرير، الشرح لأحمد أمين، أحمد الزرين، إبراهيم الأبياري، ج ١، بيروت، دار الأندرس، الطبعة الأولى.

٥- البحري، أبو عبادة وليد بن عبيد، ١٩٦٣، ديوان البحري، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج ١، دار المعارف الطبعة؟.

٦- _____، ١٩٦٣، ديوان البحري، عني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج ٢، دار المعارف الطبعة؟.

- ٧؛ ١٩٦٤، بيوان البختري، عن بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفي، ج ٣، دار المعارف الطبعة؟.
- ٨؛ ١٩٦٤، بيوان البختري، عن بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه :حسن كامل الصيرفي، ج ٤، دار المعارف الطبعة؟.
- ٩- البلاذري، أبو العباس احمد بن يحيى بن جابر، ١٩٨٧، فتوح البلدان، تحقيق عبدالله انيس الطباع، بيروت، مؤسسة المعرف للطباعة و النشر، ط الأولى.
- ١٠- بهنام، عيسى، «تيسفون» www.ichodoc.ir/p-a/CHANGED/165/html/165-
- ١١- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر، البيان والتبيين، بيروت، دار الكتب العلمية الطبعة؟، السنة؟.
- ١٢- جراد، خلف محمد ، ٢٠٠٠، «التفاعل التقاوبي والحضارى فى العصر العباسى»، مجلة التراث العربى العدد ٨٠، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص ١١٩ - ١٣٦.
- ١٣- الجندي، انتعام ١٩٨٦، الرائد فى الأدب العربى، ج ١، بيروت، دار الرائد العربى، الطبعة الثامنة.
- ١٤- جمعة، حسين ٢٠٠٦م، مرايا للابقاء والإرتقاء بين الأدبين العربي والفارسي، القواسم اللغوية والفنية، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العرب.
- ١٥- عباس، احسان، ٢٠٠٠، بحوث ودراسات فى الأدب والتاريخ، بيروت، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى.
- ١٦- الحربي، عبد الرزاق، ٢٠٠٢، «قراءة في الموروث العقلي العربي الإسلامي: ثلاثة مقدمات في ثورة العقل» جريدة الزمان، العدد ١٢٨٠ التاريخ ٢٠٠٢ / ٨ / ٧
- ١٧- ضيف، شوقي، ١٩٨٢، العصر العباسى الأول، القاهرة، دار المعرف بمصر، الطبعة الثامنة.
- ١٨- _____؛ ١٩٧٥، العصر العباسى الثاني، القاهرة، دار المعرف بمصر، الطبعة الثانية.
- ١٩- _____؛ د. ت، الفن ومذاهبـ فى الشعر العربى، القاهرة، دار المعرف بمصر، الطبعة الثامنة، السنة؟.
- ٢٠- الطبرى، ابو جعفر محمد بن جرير، ١٩٧٠، تاريخ الطبرى: تاريخ الرسل و

- الملوك، ج ٤ وج ٧، تحقيق: محمد ابوالفضل ابراهيم، القاهرة، دار المعارف بمصر.
- ٢١ - فريحات، عادل، ٢٠٠٨، «النقد الأدبي و الصورة الفنية المرئية»، ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، بحوث محكمة، عمان، منشورات جامعة فيلادلفيا، الطبعة الأولى.
- ٢٢ - كريستن سن، آرتور، ١٣٦٨هـ.ش، ایران فی عهد ساسان، ترجمه رشید یاسمی، طهران، دنیای کتاب، الطبعة السادسة.
- ٢٣ - المقدسي، انيس، ١٩٨٩، «أمراء الشعر العربي في العصر العباسي»، بيروت دار العلم للملايين، ط السابعة عشرة.
- ٢٤ - المواسىي، فارق، ٢٠٠٨، «وصف الصورة (الرسم أو اللوحة) في الشعر العربي القديم، ثقافة الصورة في الأدب والنقد»، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، بحوث محكمة، عمان، منشورات جامعة فيلادلفيا، الطبعة الأولى.
- ٢٥ - ميرز، جيفري، ١٩٨٧، «اللوحة والرواية»، مي مظفر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، الطبع؟.
- ٢٦ - ميرزايي، فرامرز، رحمتي تركاشوند، مريم، ١٣٨٨، «جغرافيائي تاريخي ایران ساساني در شعر بختري»، مجلة ادبيات تطبيقی، سال اول، شماره اول، پاییز ١٣٨٨ ص ١٧٩-٢٠٦.
- ٢٧ - _____، محمدي فر، يعقوب، رحمتي تركاشوند، مريم، ٢٠١٠، «استدعاء الشخصيات الساسانية في شعر البختري»، مجلة العلوم الإنسانية، من المقرر طبعها في العدد ١٧ (٤) شتاء ٢٠١٠.
- ٢٨ - التوييري، احمد بن عبد الوهاب، نهاية الأرب في فنون الأدب، المجمع الثقافي بابوظبي

تاريخ الأدب المقارن في إيران

(البحوث المقارنة نموذجاً)

* هادي نظري منظم

الملخص

الأدب المقارن لون من ألوان البحث الأدبي ظهر في فرنسا، وفيها نشأ وترعرع، ثم تم تصديره منها إلى الجامعات الأوروبية والأمريكية، كما دخل إلى جامعات العالم الثالث منذ منتصف القرن العشرين فصاعداً.

ومن الحقائق المتصلة بالمقارنة الأدبية أنَّ هذا اللون من البحث الأدبي قديم، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم. وما نقوله عن الأدب المقارن ينبع على سائر العلوم المعاشر الإنسانية؛ غير أنَّ ما نحن بصدده هنا هو تتبع نشأة الأدب المقارن – بوصفه علماً حديثاً – في الجامعات الإيرانية؛ بعد أن نشأ في أوروبا، ثم أصبح عالمياً بالتدرج.

وقد دخل الأدب المقارن إلى مناهج الدراسة في جامعة طهران على يد الدكتورة فاطمة سياح، وبلغ أوجه في دراسات بعض الباحثين المبرزين من أمثل محمد محمدي وجود حيدري وآذرناوش آذرنوش؛ ولكنَّ هذا المقرر الجامعي ظل يعاني إلى اليوم من انعدام الأستاذ المتخصص، وقلة الاهتمام بالنظرية، و....

وهذا البحث محاولة صادقة لتقديم صورة شبه كاملة عن نشأة الأدب المقارن في إيران، وعن التحديات التي تحول دون نموه وازدهاره.

كلمات مفتاحية: المقارنة الأدبية، الأدب الفارسي المقارن.

مقدمة

المقارنة، كعلم، له أصوله ومبادئه، وليدة أواخر القرن التاسع عشر، إلا أنها، كظاهرة، قدية قدم الأدب نفسه. وقد ظهر الأدب المقارن في معناء العلمي في فرنسا، ونشأ فيها ثم تم تصديره منها إلى أرجاء العالم غرباً وشرقاً.

* عضو هيئة التدريس في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا

ويمكن القول إن الإيرانيين من أوائل الذين اهتموا بالأدب المقارن في قارة آسيا؛ فقد دخل هذا الحقل المعرفي الجديد إلى جامعة طهران سنة ١٩٣٨م، واعترف به أكاديمياً، ولكن سرعان ما ألغى تدريسه من الجامعة نفسها نظراً لانعدام التخطيط العلمي الصحيح وقد ان الأستاذ المتخصص و... .

ومن المؤسف أن الأدب المقارن في معناه العلمي لم يكن محظوظاً قطُّ في ایران، كما أن تاريخ الأدب المقارن في هذا البلد لم يكتب بعد، وإن توجد عنه إشارات شديدة الإيجاز وناقصة هنا وهناك؛ من ذلك مثلاً ما كتبه الدكتور طهمورث ساجدي في مقالة بعنوان: «ادبيات تطبيقي — ادبیات شرقی»^(١)، وفيه يتناول الأدب الفارسي المقارن من خلال أربع أو خمس شخصيات فحسب، وثمة أيضاً مقابلة أجرتها إحدى المجالات الإيرانية مع الدكتور جواد حبیدی^(٢)، وهي تدور في معظمها حول حياة هذا المقارن الشهير وتألیفاتة، وهناك مقالة أخرى بعنوان: «ادبيات تطبيقي در ایران: پیدایش و چالش ها»، كتبه كاتب هذه السطور بالتعاون مع الدكتور مجید صالح بک^(٣)، وهي أول مقالة — فيما يبدو — تتناول تاريخ الأدب المقارن في ایران منذ نشأته.

وهذه المقالة محاولة متواضعة لتقديم صورة شبه كاملة عن الأدب المقارن في ایران منذ نشأته إلى يومنا هذا.

رواد الأدب الفارسي المقارن و قضایاه

المعروف أن نشأة الأدب المقارن في ایران ترجع إلى عام ١٣١٧ هـ ش/ ١٩٣٨م، حين أنشئ كرسي خاص بالأدب المقارن في جامعة طهران، وشغلاته الدكتورة فاطمة سیاح^(٤).

١— راجع: ساجدي، از ادبیات تطبيقي تا نقد ادبی، صص ٤٢-٥٠.

٢— راجع: كتاب ماه ادبیات و فلسفه، «تلایش بی نظری در عرصه ادبیات تطبيقي»، ع ٤٦، ١٣٨٠ هـ ش، صص ٤-١٧.

٣— راجع: فصلية زیان و ادبیات پارسی، «ادبیات تطبيقي در ایران: پیدایش و چالش ها»، ع ٣٨٧، ١٣٨٧ هـ ش، صص ٩-٢٨.

٤— سیاح، ٤٧.

ولدت فاطمة رضا زاده محلاتي، المعروفة بفاطمة سياح في موسكو عام ١٩٠١م؛ عمل أبوها جعفر أستاذًا في كلية اللغات الشرقية في موسكو نحو ٤٥ عاماً. أنهت فاطمة دراستها المتوسطة والعالية في هذه المدينة، وحصلت على درجة الدكتوراه في الآداب الأوروبية من كلية الآداب بموسكو... ثم عملت مدرسة في الجامعات الروسية لمدة أربعة أعوام، وبعدها قدمت إيران عام ١٣١٣ هـ ش/ ١٩٣٤م^(٥).

وقد كان بإمكان الدكتورة سياح أن تزود المكتبة الإيرانية بعدد من الدراسات المقارنة والنقدية؛ غير أن موتها المبكر عام ١٣٢٦ هـ ش/ ١٩٤٧م ألحق خسارة فادحة بالأدب المقارن في إيران؛ فقد ألغى تدريس مادة «سنخش أدبيات» (= مقارنة الأدب) و«الأدب الروسي» من مناهج الدراسة في جامعة طهران، واختفى الكرسي نظراً لانعدام الأستاذ المتخصص في هذا المقرر^(٦).

ويُستفاد من هذه الإشارة الموجزة أن نشأة الأدب المقارن في إيران لم تكن نتيجة لحركة فكرية، وتخطيط علمي، أو استجابة لحاجة شديدة داخل اللغة القومية – كما كان شأنه في جامعات فرنسا وبعض الأقطار الغربية – بل كان الأمر على عكس ذلك؛ فقد دخل الأدب المقارن في جامعتنا (جامعة طهران) منقولاً من الجامعات الغربية، وذلك على يد أستاذة غير متمنكة من الأدب واللغة الفارسيين، ركزت في الأغلب الأعم على دراسة مواطن الشبه أو الخلاف بين الأدب الغربية والأدب الفارسي، ولم تعط مثل هذه العناية لدراسة تأثير الأدب الفارسي في سائر الأدب أو تأثيره بها.

وشهد عام ١٣٢٣ هـ ش/ ١٩٤٤م ظهور كتاب منهجي في الأدب التطبيقي المقارن، عنوانه: فرهنگ ایرانی وتأثیر آن در تمدن اسلام وعرب (= الثقافة الإيرانية وأثرها في الحضارة العربية والإسلامية). والكتاب يلقي ضوءاً على بعض الرواقد الفارسية البهلوية التي صبت في نهر الأدب والحضارة العربية والإسلامية؛ ألفه الدكتور محمد محمدي رئيس قسم اللغة الفارسية وآدابها في الجامعة اللبنانية في

الستينيات الميلادية ومدير مجلة الدراسات الأدبية، التي كانت تصدرها الجامعة نفسها في الفترة من ١٩٥٩ إلى ١٩٦٧م، وتهتم بالعلاقات الإيرانية للأدب العربي.

والدكتور محمدي كتاب تطبيقي آخر بعنوان: الترجمة والنقل عن الفارسية في القرون الإسلامية الأولى^(٧)، وفيه يعرض المؤلف لنوعين من الرواقد الفارسية في الأدب العربي، الأول: النظم والمراسيم والأوامر الملكية وما إليها من الأدب السلطانية، التي يجمعها تاجنامهها (= كتب التاج)، والثاني: روافد الأصول والرسوم والعادات والمصطلحات المتفق عليها في السياسة والإدارة والمجتمع، والتي يجمعها عنوان آلين نامهها (= كتب الآلين).

والحق أن الدكتور محمدي من الدارسين والمقارندين الإيرانيين الأوائل، الذين عنوا بدراسة علاقة الأدب الفارسي (الفارسي البهلوi بوجه خاص) بالأدب العربي. وقد ألف في هذا الاتجاه دراسات مختلفة، أشرنا إلى بعضها، كما لـه دراسات أخرى مبعثرة في الدوريات المختلفة من عربية وفارسية، أهمها مجلة الدراسات الأدبية الأنفة الذكر.

وبعد بضعة أعوام وبالضبط في عام ١٣٣٢ هـ / ش ١٩٥٣م أصدر جمشيد بهنام أول دراسة نظرية عن الأدب المقارن. وكانت الدراسة كتيباً صغيراً^(٨)، ويمكن اعتباره تلخيصاً لكتاب الأدب المقارن من تأليف الفرنسي الشهير غويار (Guyard). وفي العام نفسه كتب سيد سفر الدين شادمان مقالاً قصيراً عن الأدب المقارن بعنوان: «تاریخ روابط و تأثیرات ادبی»^(٩). وفي هذا المقال يقدم الباحث مصطلح «تاریخ روابط و تأثیرات ادبی» بديلاً لمصطلح «تاریخ العلاقات الأدبية الدولية»، الذي اقترحه المقارن الفرنسي غويار في كتابه السابق.

وفي العام ذاته ألف شجاع الدين شفا كتاباً في الأدب التطبيقي المقارن بعنوان: «إیران در ادبیات جهان»^(١٠) (= إیران في أدب العالم). والكتاب يدرس صدى الأدب والثقافة الإيرانية في الأدب الفرنسي.

٧ - نشر الجزء الأول منه عام ١٩٦٤م في جامعة بيروت.

٨ - طهران، دار بي تا للنشر.

٩ - راجع: يغما، س، ٦، ع، ٤١٣٣٢ هـ / ش، صص ١٢٩-١٣٥.

١٠ - طهران، ابن سينا، ١٣٣٢ هـ / ش.

وشهد عام ١٣٣٦ هـ / ١٩٥٧ ش ظهور كتاب تطبيقي بعنوان: متنبي وسعدى وأخذ مضمرين سعدى در ادبیات عربی (= المتنبی و سعدی ومصادر سعدی العربية). أله الدكتور حسين علي محفوظ^(١١) ولنا على هذه الدراسة التطبيقية الرائدة – التي نشرت عن الشاعرين – تحفظات كثيرة^(١٢)؛ فقد أرجع كل مواطن الشبه بين سعدى والمتنبى إلى تأثر الأول بالثانى، دون أن يقرر أن معظم تلك الأقوال والمضامين مطروقة أو أنها من المعانى المشتركة التي أنت وليدة صدفة أو نتيجة لملابسات مشابهة.

ومن يمثل الاتجاه الفرنسي التارىخي أدق تمثيل الدكتور جواد حيدى (م ١٣٨١ هـ / ش ٢٠٠٢ م). نال حيدى دكتوراه الدولة في الأدب الفرنسي من جامعة السوربون سنة ١٣٣٩ هـ / ١٩٦٠ ش، وكان عنوان أطروحته: اسلام از نظر ولتر^(١٣) (= الإسلام عند فولتير). وفي العام نفسه يلتحق الدكتور حيدى بقسم اللغة الفرنسية وآدابها بجامعة فردوسى بممشهد، ويبدأ نشاطه على صعيد التأليف والتدريس، مقدماً للمكتبة الفارسية عدداً غير قليل من الكتب والمقالات القيمة في مجال المقارنة بين الأدبين الفارسي والفرنسي.

وفىما يلى قائمة بأبرز الكتب والمقالات التطبيقية التي ألفها الدكتور حيدى منذ الأربعينيات الهجرية الشمسية فصاعداً:

اسلام از نظر ولتر^(١٤) (= الإسلام عند فولتير): وهو عنوان أطروحته – كما أسلفنا –؛ إيران در ادبیات فرانسه^(١٥) (= إيران في الأدب الفرنسي): والكتاب يتناول أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي على ضوء المنهج التارىخي؛ برخورد اندیشه‌ها^(١٦) (= تلاعح الأفكار): وضمته ثمانى مقالات كان قد نشرها من قبل في

١١ - طهران، دار روزنة للطباعة.

١٢ - راجع أطروحتنا المعنونة: الدراسات المقارنة بين العربية و الفارسية على ضوء المدرسة الفرنسية، صص ١٣١ - ١٧٦.

١٣ - راجع: زندگی نامه و خدمات علمی و فرهنگی جواد حيدى، ٢٩-٣٠.

١٤ - مشهد، ١٣٤٣ هـ / ش. وقد صدر أيضاً في فرنسا سنة ١٩٧٤ م، ثم نال الجائزة الأدبية الخاصة برابطة الكتاب الفرنسيين عام ١٩٧٦ م.

١٥ - مشهد، ١٣٤٦ هـ / ش.

١٦ - طهران، توس، ١٣٥٦ هـ / ش.

مجلة كلية الآداب بجامعة فردوسي. تتناول المقالة الأولى المعارك الكلامية الشديدة التي حثّت بين الأديبين الفرنسيين فولتيير وروسو، فهي ليست من الأدب المقارن في شيء نظراً لاشتراك اللغة بينهما؛ أما المقالات الأخرى فهي ترتكز على دراسة تأثير عمالقة الأدب الفارسي من أمثال فردوسي والخیام وسعدي وحافظ في الأدب الفرنسي. وقد خصص المقالة السادسة للحديث عن نشأة الأدب المقارن في أوروبا، وتحتّ فيها عن ميادين البحث في الأدب المقارن وفق مفهومه الفرنسي التقليدي؛ از سعدي تا آراغون^(١٧) (من سعدي إلى أراغون)؛ وفي هذا الكتاب القيم يدرس المؤلف أثر الأدب الفارسي في الأدب الفرنسي منذ مطلع القرن السابع عشر إلى عام ١٩٨٢، وهو العام الذي توفي فيه الشاعر الفرنسي الشهير أراغون. والحقيقة أن الكتاب من أفضل ما ألف في الأدب الفارسي المقارن إلى يومنا هذا، كما أنه من الدراسات التطبيقية الرائعة في الأدب العالمي المقارن.

والدكتور حیدی مقالات عديدة أيضاً في مجال المقارنة بين الأديبين الفارسي والفرنسي، نشر معظمها في مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة فردوسي، منها ما يلي:

«شاعران ایرانی در نمایشنامه‌های فرانسوی»^(١٨) (=الشعراء الإیرانيون في المسرحيات الفرنسية)؛ «ادبیات تطبیقی، پیدایش و گسترش آن»^(١٩) (=الأدب المقارن، نشأته و امتداده)؛ سلسلة مقالات نشرها في المجلة نفسها بعنوان: «خیام در ادبیات فرانسه»^(٢٠) (=الخیام في الأدب الفرنسي)؛ «شبھای ایرانی»^(٢١) (=اللیالي الإیرانیة)؛ «حافظ در ادبیات فرانسه»^(٢٢) (=حافظ في الأدب الفرنسي)، و.... وكان المرحوم حیدی أحد المؤسسين لمجلة لقمان الفرنسية، التي صدرت في إیران منذ عام ١٣٦٢ هـ / ١٩٨٣ م. وكانت المجلة تعنى بتعریف الأدب الفارسي

١٧ - طهران، مرکز نشر دانشگاهی، ١٣٧٣ هـ. وقد نال الكتاب جائزة كتاب العام الإیرانی عام ١٣٧٤ هـ.

١٨ - س، ٨، ١٣٥١ هـ، صص ١١٣-١٢٨.

١٩ - س، ٨، ١٣٥١ هـ، صص ٦٨٥-٧٠٩.

٢٠ - س، ٩، ٢، ١٣٥٢ هـ، صص ٤١١-٢٤٠، ع، ٣، ٤٣٢-٤١١، ع، ٤، ٥٤٧-٥٧٠.

٢١ - س، ١١، ٣، ع، ١٣٥٤ هـ، صص ٣٥٢-٣٨٢، س، ١٢، ع، ٣، ٤٣٥٥ هـ، صص ٦٥٣-٦٧١.

٢٢ - س، ١٢، ٣، ع، ١٣٥٥ هـ، صص ٦٥٣-٦٧١.

للفرنسيين وبعلاقة الثقافة الإيرانية لنظيرتها الفرنسية و...، وقد لقيت استقبالاً في كثير من أقطار العالم^(٢٣)؛ غير أنها توقفت عن الصدور بعد موت حيدري. والحديث عن إسهامات المؤلف يطول. فقد كان المغفور له ذا ذوق أدبي حسن، وصاحب اطلاع واسع على الأدبين الفرنسي والفارسي، كما أنه من المتخصصين القليلين جداً في الأدب المقارن في إيران. وتقديرأً لجهوده القيمة المستمرة في نشر الأدب الفرنسي وثقافته، منحته الحكومة الفرنسية وسام الفارس في الحق أن الدكتور حيدري يعتبر أبرز أنصار المفهوم الفرنسي المقارن في إيران، وقد ركز جهده على دراسة العلاقة الإيرانية للأدب الفرنسي؛ فالإدب القومي عنده هو نقطة الانطلاق، به يبدأ وإليه يعود.

ومن يمثل نزعة الأبحاث الإيرانية - العربية في دراساته المغفور له أبوالقاسم حبيب الله، الذي ألف مقالات مختلفة في مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية بجامعة فردوسي. ومن هذه المقالات: «متتبى در شيراز»^(٢٤) (= المتتبى في شيراز)؛ «ابوتمام در نيشابور»^(٢٥) (= أبوتمام في نيسابور)؛ «ابن مفرغ در سistan»^(٢٦) (= ابن مفرغ في سستان)؛ «مضامين مشتركة در عربي وفارسي»^(٢٧) (= المعاني المشتركة في العربية والفارسية).

ويستفاد من مراجعة هذه الأبحاث أن المؤلف لم تكن لديه النية الواضحة للدراسة المقارنة، ومن هنا تمت أبحاثه بمعرض عن منهج الأدب المقارن.

وشهد عام ١٣٤٦ هـ / ١٩٦٧ م ظهور كتاب تطبيقي بعنوان: مقامه نويسى در ادبیات فارسی وتأثیر مقامات عربی در آن^(٢٨) (= إنشاء المقامات في الأدب الفارسي وأثر المقامات العربية فيها)؛ ألفه الدكتور فارس إبراهيمی حریری، وضمنه

٢٣ — راجع: كتاب ماه ادبیات و فلسفه، ع ٤٦، ١٣٨٠، ص ١٢.

٢٤ — مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، س ١، ع ١، ١٣٤٤ هـ، ص ٨٩-٧٨.

٢٥ — م. م، س ١، ش ٣ و ٢، ١٣٤٤ هـ، ش، ص ٢٠٦-١٩٨.

٢٦ — م. م، س ٢، ش ١، ١٣٤٥ هـ، ش، ص ٧٠-٤٧.

٢٧ — وهو عنوان لسلسلة من المقالات نشرها المؤلف في المجلة نفسها و ذلك في الفترة الواقعة بين عامي ١٣٤٦-١٣٥٢ هـ.

٢٨ — طهران، انتشارات دانشگاه قرآن.

معلومات قيمة بالنسبة للقارئ، غير أنه يزعم بأن كتاب گلستان لسعدی يمثل المقامات الإيرانية^(٢٩)، وقد تأثر في هذا بأستاذه ملك الشعراء بهار.

والحقيقة أن هذا القول قد أثار حفيظة البعض من غير الإيرانيين، وجعلهم يعترفون بفضل حكايات سعدى على فن المقامات العربية^(٣٠).

ومن المتخصصين الأوائل في مادة الأدب المقارن في إيران الدكتور حسن هزمندی، الذي انتحر عام ١٣٨١ هـ ش/٢٠٠٢، كان الدكتور هزمندی خريج الأدب الفرنسي من جامعة السوربون، وكانت أطروحته في الدكتوراه في موضوع تطبيقي بعنوان: تأثير الأدب الفارسي في أعمال أندريه جيد.

ومنذ عام ١٣٤٦ هـ ش/١٩٦٧م عادت جامعة طهران وبعض الجامعات الإيرانية – كجامعة أصفهان ومشهد – تهتم من جديد بالأدب المقارن. ثم التحق الدكتور هزمندی بجامعة طهران ومارس تدريس الأدب المقارن في هذه الجامعة منذ عام ١٣٤٧ هـ ش/١٩٦٨م، مشدداً على دراسة علاقات الأدب الفارسي بالأدب الفرنسي، مؤلفاً من الكتب التطبيقية المقارنة ما يلي:

أندره زيد وادبيات فارسي^(٣١) (= أندريه جيد و الأدب الفارسي): ويبدو أن هذا الكتاب هو في الأصل أطروحة المؤلف تقدم بها لنيل الدكتوراه من السوربون، وهو من الكتب المنهجية في الأدب الفارسي المقارن، وقد درس فيه مصادر أندريه جيد الفارسية؛ سفرى در رکاب اندیشه، از جامی تا آرائکن (= رحلة في صحبة الفكر، من جامى إلى أراغون): ألفه هزمندی عام ١٣٥١ هـ ش/١٩٧٢م، وقارن فيه بين أراغون وجامى، وتحدى فيه عن تأثر الأديب الفرنسي بالعطار، وعن اتصال الغرب بالشرق، وتجاوب بودلير مع حافظ، وإعجاب غوته بحافظ و...؛ بنیاد شعر نو در فرانسه وپیوند آن با شعر فارسي^(٣٢) (= أساس الشعر الحديث في فرنسا وصلاته بالشعر الفارسي).

٢٩— إبراهيمي حريري، ص «ج».

٣٠— راجع مثلاً: نداء، ١-٢٠٣-٢٠٣.

٣١— طهران، دار زوار للنشر، ١٣٤٩ هـ ش.

٣٢— طهران، دار زوار للنشر، ١٣٥٠ هـ ش.

وبالمناسبة لابد من الإشارة إلى أن المرحوم هنرمندى كان قد نقل من قبل كتاب المواند الأرضية لأندرىه جيد إلى الفارسية، وقدم له وعلق عليه، وكشف في تقديميه له عن مصادر المؤلف الإيرانية. فالكتاب المترجم^(٣٣) يدخل في صميم الدرس الأدبي المقارن.

ومن المؤلفين في حقل الأدب التطبيقي المقارن، الباحث والمترجم الدكتور محمد علي إسلامي ندوشن. تخرج الدكتور ندوشن في فرع الحقوق في جامعة السوربون، ولكنه سرعان ما ترك الحقوق إلى الأدب، وألف في هذا المجال دراسات مختلفة، منها كتابه المعنون: جام جهان بين^(٣٤) (=جام العالم)، ويحوي دراسات نقدية وتطبيقية. ومن الدراسات التطبيقية التي يتضمنها الكتاب: سودابه وفيدر؛ روميو وجولييت وزال وسودابه؛ ويس وايزوت؛ خويشاوندى فكرى ايران وهند (=القرابة الفكرية بين ایران والهند)؛ تأثير اروپا در تجدد ادبی ایران (=أثر أوروبا في تحديد الأدب الإيراني) و.... و أما المجلد الثاني للكتاب فهو يحمل عنوان آواها و ایماها^(٣٥) (=الأصوات والإيماءات)، وفيه مقارنة بين فردوسى و هومير يرفض فيها أن يكون فردوسى قد تأثر بنظيره اليوناني رفضاً باتاً^(٣٦). ويمكن أن نقول الشيء نفسه عن المقالة التي تحمل عنوان: تولستوى، مولوى دوران جديد (=تولستوى، مولوى العصر الحديث).

وفي عام ١٩٧١ـ ش/١٣٥٠ـ أصدر الباحث والناقد اللبناني الشهير فيكتور الكك كتاباً بالفارسية عنوانه: تأثير فرهنگ عرب در اشعار منوچهري دامغانى (=أثر الثقافة العربية في أشعار منوچهري الدامغاني). والدراسة تاريخية يتناول فيها المؤلف علاقة الشاعر الإيراني منوچهري بالأدب والتراجم العربي، غير أنه لا يقلل من أصلية الشاعر الفنية و مقدراته الأدبية.

والحديث عن إسهامات المؤلف يطول، وقد يكون مكانه في غير هذا العرض البالغ الاختصار.

٣٣— طهران، ١٣٤٧ هـ— ش.

٣٤— طهران، ابراهيم، ط ٢، ١٣٤٥ هـ. ش.

٣٥— صدر عام ١٣٥٤ هـ ش في طهران (دار قطعة للنشر).

٣٦— ندوشن، ٦٤.

والدكتور أبوالحسن النجفي من الباحثين والمترجمين واللغويين الإيرانيين. له تأليفات عديدة، ولكن الذي يهمتنا من أعماله هنا مقال نظري عن الأدب المقارن نشره عام ١٣٥١ هـ / ش ١٩٧٢ في مجلة آموزش وپرورش الشهرية. يشير الدكتور النجفي في هذا المقال العلمي إلى أحد التحديات الأساسية التي يواجهها الأدب الفارسي المقارن بقوله^(٣٧): «إن الدارسين الإيرانيين قد وجّهوا همهم في الأغلب الأعم إلى الناحية التطبيقية، وغضّوا الطرف عن الجانب النظري، بحيث يمكن القول إن تعريف هذا العلم و مجالات البحث فيه ما زالا غير محددين في إيران».

والحق أن هذه المقالة من أفضل المقالات النظرية المقارنة التي كتبت لحد الآن في الأدب الفارسي.

ومن المؤسف أن الدكتور النجفي — الذي يعد الآن رئيساً لقسم الأدب المقارن بمعهد اللغة الفارسية — لم يتبع التأليف في الأدب المقارن بسبب انشغاله بتخصصه الأساسي في النقد وعلم اللغة، مع أنه زاول تدريس الأدب المقارن في كلية الآداب بجامعة إصفهان في الفترة من ١٣٤٦ إلى ١٣٤٨ هـ / ش ١٩٦٩ - ١٩٦٧.^(٣٨)

إن الناظر فيما كتبه الباحثون الإيرانيون في هذا اللون من البحث الأدبي يجد أنهم اتجهوا في الأغلب الأعم نحو أوروبا. بعبارة أخرى إن نزعة الأبحاث الإيرانية — الغربية تكاد تسيطر سيطرة تامة على نزعة الأبحاث الإيرانية — الإسلامية، وم رد ذلك، في ما نرى، أنَّ معظم المقارنين والدارسين الإيرانيين الأوائل إنما كانوا من متخرجى الجامعات الأوروبية عامة و الفرنسية بوجه خاص، كما أن الاتجاه إلى أوروبا صحّته رؤية حضارية، بدّت واضحة في ممارساتهم في محاولة المقارنة بين الأدب الفارسي والحضارة الإيرانية القديمة وبين الأدب الأوروبي الحديث.

والدكتور عبدالحسين زرين كوب (ت ١٣٧٨ هـ / ش ١٩٩٩) من الباحثين الإيرانيين المبرزين، له كتب ومقالات عديدة في الأدب الفارسي والأدب المقارن والتاريخ والتصوف و...، منها كتابه المعنون: يادداشت‌ها واندیشه‌ها (= مذكرات وآراء). والكتاب صدر عام ١٣٥١ هـ / ش ١٩٧٢، وهو يتضمن مقالات تطبيقية

٣٧— ماهنامه آموزش وپرورش، ع ٧، ج ٤١، ص ٤٣٥.

٣٨— راجع: كتاب ماه أدیبات وفلسفه ش ٤٦، ص ٧.

منها: سعدي در اروپا (= سعدي في أوروبا); افسانه‌های عامیانه (=أساطیر عامیة); گوته وادبیات ایران (= غوته والأدب الإیرانی); ولرمان توف شاعر روس (=لرمان توف الشاعر الروسي)، وفي هذا الأخير يكشف عن تأثیر الشاعر الروسي بالشاعر الإنكليزي بیرون.

على أن نزعة الأبحاث الإيرانية — العربية بدأت تطرح نفسها بقوة مع بداية الخمسينيات الهجرية الشمسية في أعمال هذا العالم الموسوعي، ومن ذلك مثلاً كتابه المعنون: نه شرقى، نه غربى — انسانى^(٣٩) (=لا شرقية، لا غربية، إنسانية). وفيه يتحدث المؤلف عن كثير من مصادر سعدي العربية والفارسية، ويفرق في دقة بالغة بين التأثير وبين توارد الخواطر وتقارب الأفكار مؤكداً على أصلية سعدي الفنية ومقدرتها الفائقة في التعبير.

ومن المقالات التطبيقية في الكتاب، مقالة مفصلة بعنوان: سیاحت بیدپای (= رحلة بیدبا)، وفيه يتناول ظاهرة هجرة الأفكار والمعاني، ويحاول أن يفرق بين التشابهات الناتجة عن التأثيرات أو التي منشؤها توارد الخواطر وتقارب الأفكار.

ومن الكتب التي أصدرها المرحوم زرين كوب كتاب بعنوان: نقش بر آب^(٤٠) (=النقش على الماء). فيه بعض دراسات نقدية، وحديث عن بعض المعاني المشتركة بين العربية والفارسية واليونانية، وقد أكد فيه على أهمية ظاهرة توارد الخواطر، الناتجة عن التشابه في الأحوال والتجارب المشتركة في حياة الشعوب.

ومن الدراسات التطبيقية في الكتاب مقالة بعنوان: اشارات در حاشیه دیوان حافظ (= ملحوظات في حواشي دیوان حافظ); وفيه يتعرض لبعض مصادر حافظ العربية ويحاول أن يفرق تفرقة علمية بين التأثيرات، وبين التوارد، وينكر أن يتم التأثر في المعاني المشتركة وال العامة.

وفي الكتاب أيضاً حديث بالغ الإيجاز عن تأثر بعض شعراء إيران من أمثال العنصري والمنوجيري واللامعي والمعزي والأنوري والخیام ببعض شعراء العرب.

٣٩— طهران، أمیرکبیر، ۱۳۵۳ هـ ش.

٤٠— طهران، سخن، ۳، ۱۳۷۴ هـ ش.

ومن الكتب التي ألفها زرين كوب، كتاب بعنوان: از کوچه رندان^(۱) (= من زقاق الشطار). والكتاب يتحدث عن حياة حافظ الشيرازي وأفكاره، ومصادر شعره – وهي عديدة – وأكثرها عربية، منها: القرآن الكريم و الحديث الشريف والكتشاف للزمخشري والمفتاح للسكاكى وديوان الحماسة الكبرى لأبي تمام والحماسة الصغرى للبحترى والأغاني لأبي الفرج الأصفهانى وأشعار المتتبى والمعرى وأبى نواس وأبى فراس و.... ويشدد في الختام على أصلية حافظ ومقدرتة في الإبداع.

ومن الكتب التطبيقية التي نشرها زرين كوب كتاب بعنوان: از گنشته ادبی ایران^(۲) (= من ماضی ایران الأدبی). فيه دراسات تطبيقية هامة، منها: اندرزنامه‌های مزدیسان وتأثیرشان در ادب عربی (= کتب النصیحة لمزدیسان)= عباد‌الله) وأثرها في الأدب العربي؛ ردپای قصه‌های غیر ایرانی در فرهنگ ایران (= أثر القصص الأجنبية في الثقافة الإيرانية)؛ پیوند زبان و فرهنگ عربی با میراث باستانی زبان پهلوی (= صلة اللغة والثقافة العربية بالتراث البهلوی)؛ ویژگی هایی که شعر فارسی را از عربی متمایز می کند (= السمات التي تميز الشعر الفارسي عن الشعر العربي)؛ وتأثیر متقابل شعر فارسی و عربی در یکدیگر (=التأثيرات المتبادلة بين الشعر الفارسي و العربي).

ومن المؤكد أن هناك دراسات تطبيقية أخرى للفها الدكتور زرين كوب، ولكن الذي تجدر الإشارة إليه هو مقال نظري رائد للفها الدكتور زرين كوب، عام ۱۳۳۸ هـ / ۱۹۵۹م، ونشره في كتاب له بعنوان: آشنایی با نقد ادبی (= التعرف إلى النقد الأدبی). ويمثل هذا المقال آراء المقارن الفرنسي جويار أدق تمثيل وأوجزه.

ومن يمثل نزعة الأبحاث الإيرانية – العربية في بعض أعماله الشاعر والباحث الإيراني الكبير الدكتور محمد رضا شفيقى كذلك. له تأليفات قيمة ودواوين شعرية مختلفة، منها كتابه: صور خيال در شعر فارسی^(۳) (= صور الخيال في الشعر الفارسي)، والكتاب قسمان :تناول في القسم الأول منه القضايا العامة المتعلقة بصور

۱- طهران، شرکت سهامی کتابخانه جیبی، چاپخانه زیبا.

۲- طهران، انتشارات المدى، ۱۳۷۵ هـ - ش.

۳- طهران، آگاه، ۱۳۵۰ هـ - ش.

الخيال، ونقد وحل آراء البلاغيين المسلمين حول البيان وأساليبه المختلفة و... . أما القسم الثاني من الكتاب فهو مليء بالإشارات والأمثلة التطبيقية، وقد درس فيه تطور صور الخيال في الشعر الفارسي منذ نشأته حتى نهاية القرن الخامس الهجري، وتحتّ عن تأثير شعراء إيران ببعض صور الخيال العربية، وهو القائل: "إن قسماً كبيراً من التشبيهات [المستعملة في الأدب] من إبداع الإيرانيين، وإن كان ظهورها في الشعر العربي أسرع، حسب الوثائق الموجودة" (٤٤).

ومن الذين يمثلون نزعة الأبحاث الإيرانية - العربية الباحث واللغوي والمترجم الشهير الدكتور آذرناوش. نال الدكتور آذرناوش شهادة الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة باريس. له آثار عديدة قيمة، منها كتابه المعنون: راههای نفوذ فارسی در فرهنگ و زبان عرب جاهلی (٤٥) (= سبل نفوذ الفارسية في الأدب في الجاهلية). والحق أن الكتاب يدخل في صميم البحث التطبيقي التاریخی المقارن، ويكشف عن إمام المؤلف بموضوع الاستعارات اللغوية باعتبارها فرعاً من فروع الأدب المقارن في مفهومه الفرنسي التاریخی.

يتحدث المؤلف في الكتاب عن جميع الدول الصغيرة والكبيرة التي ظهرت قبل الإسلام في شبه الجزيرة، ويدرس صلاتها المختلفة من سياسية وعسكرية وثقافية واقتصادية أو فنية مع الإيرانيين، ويبحث عن الآثار التي ظهرت في جزيرة العرب من جراء هذه العلاقات.

والجانب الأهم في الكتاب حديثه المفصل عن المعرّبات أو الألفاظ الفارسية في الشعر الجاهلي. يقول المؤلف: "... ثمة ألفاظ فارسية كثيرة في الشعر الجاهلي، غير أنه لا يمكن الاعتماد على هذا الشعر اعتماداً كلياً. يحتمل أن تكون قد حذفت مجموعة من الألفاظ الفارسية الشائعة عند الجاهليين من هذه الأشعار أو قد أضيف إليها بعض المفردات المعروفة في العصر الإسلامي. رغم هذا كله، فالشعر الجاهلي هو الوثيقة الوحيدة التي يمتلكها الدارسون" (٤٦).

٤٤— شفيعي كدكني، ٣٧٤.

٤٥— طهران، تونس، ط٢، ٥١٣٧٤.ش. وقد نقله إلى العربية محمد التونجي، ونشره عام ٢٠٠٤م في الجمع الثقافي في أبوظبي.

٤٦— آذرناوش، ١٢٢.

وفي معرض حديثه عن المعرّبات يقدم المؤلّف قائمة بأكثر من ١٠٠ لفظة فارسية شقت طريقها إلى الشعر الجاهلي، ويقسمها إلى عدة أقسام كما يلي: الألفاظ قديمة دخلت اللغات السامية، ثم أخذها العرب من أقاربهم الساميين؛ الألفاظ التي دخلت العربية من البهلوية مباشرة، وبخاصة في القرنين الأخيرين من حكم الساسانيين؛ الألفاظ أجنبية دخلت اللغات الإيرانية في البدء (كالزنجفيل من اللغات الهندية، أو البريد من الأصل الرومي على الأرجح)، ثم دخلت العربية بمعانيها الجديدة.^(٤٧)

والحقيقة أن الدكتور آذرنوش من أربع الدارسين في حقل المعرّبات. فقد أتفق أكثر من ثلاثين عاماً من عمره في هذا المجال. ومن جيد قوله عن هذه الظاهرة: "إن علماء المعرّبات قد أهملوا جانبي هامين في العملية المعجمية : الأول، أنهم لم يحفروا باللغات الأجنبية – سامية كانت أم هنداوية – إلا في القليل النادر، واكتفوا بالفارسية التي كانت شائعة كل الشيوع، ليس في البلاد الإيرانية فحسب، بل في العراق كذلك.

والنقطة الثانية التي تؤخذ عليهم هي هذه المنهجية الغربية التي انتهوجوها للحصول على أصول الكلمات، فقد اعتمدوا في ذلك عادة على الذوق والخيال^(٤٨). ومن أحدث الكتب التي ألفها الدكتور آذرنوش كتاب بعنوان: چالش میان فارسی و عربی^(٤٩) (= الصراع بين الفارسية والعربية). والحقيقة أن هذا الكتاب حافل بالإشارات والأمثلة والمواضيع التطبيقيّة بين العربية والفارسية، وقد مارس فيه المؤلّف المنهج التاريخي فعلاً.

ويمكّنا أن نلخص موضوع هذا الكتاب القيم في العبارات التالية: يتمحور البحث حول اللغتين الفارسية والعربية من منظور علم الاجتماع والتاريخ؛ إن جانباً كبيراً من الكتاب يتعلق بالحديث عن الذين كانوا يتحدثون بالفارسية أو العربية في إقليم فارس؛ هناك وثائق تدل على أن الفارسية الدرية كانت أكثر رواجاً وأشد امتداداً مما يظن المستشرقون وبعض الدارسين؛ لم يجد الإيرانيون أي اهتمام

٤٧— م. س، ١٢٣-١٢٤.

٤٨— مجلة الجمعية العلمية الإيرانية لغة العربية وآدابها، من ٢، ش ٥، ص ١٦٦.

٤٩— طهران، دار في للنشر، ١٣٨٥ هـ - ش.

بلغات القبائل العربية التي استوطنت إيران، وإنما كانوا يعنون بالعربية الفصحى المستخدمة في الدواوين وعند طبقة النبلاء من ذوي الأصول العربية والكثير من الموالي؛ في هذا الكتاب محاولة علمية لتحديد حدود اللغة العربية في إيران، ولتحديد مجال للفارسية باعتبارها لغة عامة الشعب الإيراني ولغة الأدب الفارسي، شعره ونشره؛ أثر اللغة العربية في الفارسية ظاهرة معروفة ومدرسته، ولكن دراسة أثر الفارسية في العربية ظلت مقصورة في الأغلب على موضوع المعرفات والجانب الخالق؛ وفي الكتاب محاولة لإثبات أثر الشعر الفارسي وبعض قوله ومعانيه وأمثاله في الشعر العربي، حيث نرى هذا الأثر الواسع منذ أواخر القرن الرابع الهجري إلى نهاية القرن السادس الهجري مع بعض الاستثناءات؛ في هذا الصراع الذي احتم بين اللغتين سعى الكثير من الفرس لصيانة لغتهم. وبال مقابل وقف الكثيرون منهم – ومعظمهم من المثقفين – في وجه الفارسية والتقاليد الإيرانية، واتخذوا العربية لغتهم و خضعوا للتقاليد الإسلامية. وفي هذا المشهد تتجلى قضية "الهوية" في أشكالها المختلفة.

ولدى حديثنا الموجز عن بعض إسهامات الدكتور آذرنوش لابد من الإشارة إلى بعض مقالاته التطبيقية العديدة التي نشرها في الدوريات المختلفة من إيرانية وفرنسية أو في المجلدات المختلفة من دائرة المعارف الإسلامية الكبرى و...، ونذكر منها ما يلى:

«ایران ساسانی در اشعار عدی بن زید شاعر»^(۵۰) (= ایران الساسانیة في أشعار عدی بن زید الشاعر)؛ «واژه‌های فارسی در شعر جاهلی»^(۵۱) (= الكلمات الفارسية في الشعر الجاهلي)؛ «ایران ساسانی در دیوان اعشی»^(۵۲) (= ایران الساسانیة في دیوان الأعشی)؛ «ترجمه اشعار کهن فارسی به عربی»^(۵۳) (= ترجمة الأشعار الفارسية القديمة إلى العربية)، و....

۱۴۳-۹۵، صص ۱۳۵۱ هـ ش، باستان ایران، فرهنگ‌نامه انجمن نشر ۵-

۱۵- مقالات و پرسیدهای شرکت ۳، دفتر ۱۳۵۶ هـ

١٣٧٤ هـ - شعبان ٤٢، مـ ١١٨ = ١٠٨ مـ

١٧٨ = ١٤٥ - ش، صص ١٣٨: ٤٩، دفت ٣.

يبقى بعد هذا أن نشير إلى أن الدكتور آذرنوش لم يشر في أي من دراساته — سواء منها ما ذكرنا ألم لم نذكر — إلى مصطلح الأدب المقارن ومفاهيمه. بعبارة أخرى، إنه مارس الأدب المقارن مباشرة بدخوله إلى التطبيق. وهذا يكاد يكون مشتركاً في الأدب الفارسي المقارن، مع بعض الاستثناءات القليلة.

وفي عام ١٣٥٤ هـ / ١٩٧٥ م صدر كتاب تطبيقي بعنوان: *پیوند عشق میان شرق و غرب*^(٤) (= آصرة الحب بين الشرق و الغرب). والكتاب من تأليف جلال ستاري، وهو يقع في أربعة فصول كما يلي:

تلخيص كتاب جان كلود وادي (J. Claude vadet) حول سير تطور الحب العذري وأصوله في الأدب العربي والإسلامي؛ سر تسلل ظاهرة الحب العذري من العالم الإسلامي إلى العالم المسيحي من خلال الأندلس؛ خلاصة أبحاث دني دو رجمون (d. de Rougemont) عن البنية الصوفية والأصول الإيرانية لقصة تريستان وإيزوت وأشعار التروبادور؛ دراسة العلاقات بين ليلي والمجنون، وويس ورامين، وتريستان وإيزوت. وفي هذا الأخير يؤكد الباحث على أن الإيرانيين سبقوا العرب والغربيين إلى إنشاد قصص الحب!

والدكتور ستاري كتاب آخر يدخل في صميم البحث التطبيقي المقارن، ونقصد به افسون شهرزاد^(٥) (= سحر شهرزاد). وهذه الدراسة بحث مفصل في أصل كتاب ألف ليلة وليلة ومصادر قصصه، ولكنّه يفتقد أية إشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه و....

وفي عام ١٣٥٧ هـ / ١٩٧٨ م أصدرت الباحثة كوب صفاري كتاباً في الأدب التطبيقي المقارن بعنوان: افسانه‌ها ودراساته‌ای ایرانی در ادبیات انگلیسی (= أسطر وقصص إيرانية في الأدب الإنكليزي). والكتاب من الدراسات المنهجية التي ألفت في الأدب الفارسي المقارن.

٤— طهران، وزارت فرهنگ و هنر.

٥— طهران، توس، ١٣٦٨ هـ.

الأدب الفارسي المقارن بعد الثورة

في عام ١٣٥٧ هـ / ش ١٩٧٨ م حثت الثورة الإسلامية في إيران، تبعتها عام ١٣٥٩ هـ / ش ١٩٨٠ م فكرة الثورة الثقافية، وبالتالي إغلاق الجامعات الإيرانية – كما هو معروف – ثم تعرضت البلاد للغزو العراقي العاشم.

ونتيجة للعوامل المذكورة ألا وهي تدريس مادة الأدب المقارن للمرة الثانية في الجامعات، ولم يظهر اهتمام به على الصعيد الجامعي إلا في منتصف السبعينيات الهمجية الشمسية.

إن بلاد إيران تملك ثروة هائلة من العطاء، ومن التأثير في الأدب العالمي، مما يتيح المجال لدراسات مقارنة شديدةالخصوصية، ولكن للأسف لم يكن الأدب المقارن محظوظاً قطّ في هذا البلد، وبخاصة في الأعوام الأولى من الثورة. ومما زاد الأمر سوءاً ظهور دراسات في هذا الحقل المعرفي صلتها بالأدب المقارن هامشية، أو إنها لا تمت بصلة إلى الأدب المقارن في معناه العلمي، كما سنرى بعد قليل.

والإيك قائمة بمعظم الدراسات والأبحاث التي تمت بعد الثورة في هذا المجال؛ وسوف يجد القارئ أن أكثر هذه المحاولات لا تقوم على المنهجية العلمية وعلى نية القصدية، التي تعتبر ضرورية في الأدب المقارن.

– دربارة اديبات ونقاد (١) (= حول الأدب و النقد الأدبي)، خسره فرشيدورد: وفيه مقالة عن الأدب المقارن يتضمن تعريفاً موجزاً له وفق مفهومه التاريخي، وفيه يشير إلى ظاهرة التأثيرات والتشابهات وتواجد الخواطر، ثم يتحدث في إيجاز باللغة عن أثر الأدب الفارسي في بعض الأدب الغربية والشرقية وتأثيره بهذه الأداب.

ويؤخذ على المؤلف أنه لا يشير في مقالته هذا إلى المدرسة الأمريكية، لا من قريب ولا من بعيد، ويتجاهل الخلافات النظرية الكبيرة التي ظهرت في الغرب حول هذا اللون من البحث الأدبي.

— نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب، جعفر سجادی^(٥٧): إنَّ هذه الدراسة الضخمة يعتبرها أحد المتخصصین في الأدب المقارن في إیران «أول دراسة تطبیقیة منسقة عن الأدب المقارن، وبخاصة في حقل المقارنة بين الأدبین العربي و الفارسي»^(٥٨). وفي هذا الحكم من التسرع والجهل ما لا يخفى. فهناك دراسات تطبیقیة ذات منهجية سبقت هذه الدراسة، أشرنا إليها في ما سبق، منها على سبيل المثال دراسات تطبیقیة أُنجزها الدكتور محمد محمدي والدكتور زرین کوب و.... والأهم من ذلك كله أنَّ المؤلف قد درس في أكثر من ٢٥٠ صفحة من كتابه هذا تاريخ خلفاء المسلمين منذ العصر الأموي إلى نهاية العصر العباسي، كما تحدث عن تاريخ الأدب الفارسي منذ بدايته إلى نهاية الحكم السلاجوقی. ولاشك أن صلة هذه القضايا بالأدب المقارن هامشية؛ فهي من التاريخ المقارن، وليس من الأدب المقارن في شيء. ثم يتحدث المؤلف في الإیجاز باللغ عن علاقة الأدب العربي بالأدب الفارسي، وهو حديث مكرر وسطحي، يفتقد أية معلومة جديدة بالنسبة للقارئ المتبع.

ويبدو أن رغبة المؤلف في تضخيم الكتاب قد دفع به إلى إضافة صفحات كثيرة إلى هذا العمل تتصل أساسا بالتاريخ، أو بتاريخ الأدب أو السياسة و..., وصلتها بالأدب المقارن — كما أسلفنا — هامشية. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن هناك إشارات تطبیقیة شديدة الإیجاز أوردها المؤلف في الفصل الأخير من كتابه، وهي تفتقر إلى المنهجية والعمق؛ فلا غرو إذا ما اعتبرنا عنوان الكتاب خادعاً، وصداء معدوماً في الأدب الفارسية المقارنة.

— مأخذ قصص وتمثيلات مثنويات عطار نیشابوری^(٥٩) (= مصادر قصص وتمثيلات مثنويات العطار النیشابوری)، فاطمة صنعتی نیا: وهذه الدراسة تخزو — كالدراسة السابقة — من الإشارة إلى الأدب المقارن، وتدخل رأساً في الموضوع؛ وفيها^(٦٠) ترى المؤلفة أن مصادر قصص العطار متعددة ومتنوعة، أهمها القرآن الكريم والحديث والمأثورات الدينية كتب قصص القرآن وكشف الأسرار.

٥٧— طهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۹ هـ - ش.

٥٨— انظر: سجادی، ٤٧.

٥٩— طهران، زوار، ۱۳۶۹ هـ - ش.

٦٠— صنعتی نیا، ص ١٢.

وفي مطلع السبعينيات الهجرية الشمسية ظهرت عدة دراسات حول أثر القرآن الكريم في الشعر الفارسي وبخاصة في شعر جلال الدين الرومي. والحق أنّ مثل هذه الأبحاث قد أصبحت مكرورة وهي في الأغلب تخلو من العمق والمنهجية العلمية، كما أنها تهمل الشعر الحديث وعلاقته بالنص القرآني ومعانيه السامية. ومن هذه الدراسات:

— آيات مثنوي معنوي (= الآي القرآنية في المثنوي)، نظام الدين نوري، طهران، انتشارات بارقة، ١٣٧٠ هـ / ١٩٩١ م؛ آيات مثنوى، محمود درگاهى، طهران، أميركبير، ١٣٧٠ هـ / ش؛

تأثير قرآن بر نظم فارسي (= أثر القرآن الكريم في الشعر الفارسي)، عبدالحميد حيرت سجادى، طهران، أميركبير، ١٣٧١ هـ / ش / ١٩٩٢ م؛ تأثير قرآن و حدیث در ادبیات فارسی (= أثر القرآن و الحدیث في الأدب الفارسي)، علي اصغر حلبی، طهران، أساسطير، ١٣٧١ هـ / ش.

— مسامين مشترك در ادب فارسي وعربي^(١) (= المسامين المشتركة في الأدبين الفارسي والعربي)، محمد دامادى: وفيه يُذكر المؤلف أن يتم الاقتباس والأخذ في المعاني المشتركة، ويرفض ظاهرة التأثيرات ويرجع التشابه في الأفكار والمعاني إلى وحدة حاجات الإنسان وتشابه معضلاته وألغازه وقضاياها وصعوباتها^(٢).

ولا ندرى مصدر هذه اليقينية في رفض التأثر التأثير، مع أنه أمر حتمي، ولا يخلو أي أدب من التأثر بآداب أمم أخرى. ثم إن التأثر لا يعد عيباً على حد قول كبار المقارنيين العالميين.

فانظر إلى فايشتاين الرئيس السابق للرابطة الدولية للأدب المقارن، وهو يتحدث عن هذه الظاهرة بقوله: «ليس مما يمس الكرامة أن يتلقى المؤلف شيئاً، كما أنه ليس مما يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تائيراً»^(٣).

٦١— طهران، انتشارات دانشگاه طهران، ١٣٧١ هـ / ش.

٦٢— دامادى، القدمة، ص ١٤ .

٦٣— فايشتاين، نصوص، ع ٣، م ٣، ١٩٨٣ م، ١: ١٩ .

ودون أن نتوخى الدخول في تفاصيل هذا الكتاب – الذي لا يحمل أي إشارة إلى مصطلح الأدب المقارن ومناهجه – نوّد تنكير مؤلفه بأن الرفض المطلق كالقبول على إطلاقه ليس عملاً منهجياً ولا مقبولاً. فالاصل هو أن معظم ما أورده المؤلف من أشعار وأمثال متشابهة يدخل في باب التأثيرات، وأن قليلاً منها وليد صدفة أو توارد أو تقارب في الأفكار والأراء.

– بررسی تطبیقی خشم و یاهو و شازده احتجاب^(٦٤) (= دراسة مقارنة بين السخط والصراف و أمیرالاحتجاب)، صالح حسینی: وهذه الدراسة مقارنة منهجية بين «خشم و یاهو» لویلیام فوکنر و «شازده احتجاب» لهوشنگ کلشیری.

– واژگان فارسی در زبانهای اروپایی (= الألفاظ الفارسية في اللغات الأوروبية)، منیرة احمد سلطانی، طهران، آوای نور، ۱۳۷۲ هـ ش؛ فرهنگ واژه های دخیل اروپایی در فارسی (= معجم الألفاظ الأوروبية الدخلية في الفارسية)، رضا زمردان، مشهد، آستان قدس. رضوی، ۱۳۷۳ هـ ش/ ۱۹۹۴ م؛ از سعدی تا آرآگون (= من سعدی إلى أرغون)، جواد حیدری، طهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۴ هـ ش/ ۱۹۹۵ م: وقد أشرنا آنفاً إلى هذا العمل المنهجي القيم.

– «منشاً قصة ليلي و مجنون»^(٦٥) (=منشاً قصة ليلي والمجنون)، ذیبح الله صفا: والدراسة تلقی ضوء على بعض التعديلات التي أحدثها الشاعر الإيرانی نظامی في الأصل العربي لقصة مجنون لیلی لكي تتلاءم مع طبيعة الإیرانیین وتقاليدهم.

– سعید و متنبی^(٦٦) (=بين سعیدy و المتنبی)، أمیر محمود انوار: والحقيقة أن هذه الدراسة ليست من الأدب المقارن العلمي في شيء، لأنها مبنية على المفاضلة التي يرفضها جميع المقارنین، كما أنها تفتقر إلى منهجية المقارنة وتهمل الصلات التاریخیة بين الأیینین العملاقین: سعید و المتنبی.

والملاحظ أن المؤلف قد يطلق – في هذا الكتب – أحکاماً قاسية عن المتنبی، ويغمسه حقه، أو قد يغلو أحياناً في الدفاع عن سعید، مع أنه غني عن ذلك. للنظر

٦٤ – طهران، نیلوفر، ۱۳۷۲ هـ ش.

٦٥ – سخنواره، به کوشش ایرج افشار و دکتر هانس روپرت رویر، طهران، انتشارات توسع، ۱۳۷۶ هـ ش، صص ۳۶۷-۳۷۷.

٦٦ – طهران، انوار دانش، ۱۳۸۰ هـ ش.

إليه، وهو ينهي حديثه عن الشاعرين: «لو يدرك المتنبي سعدي أو يولد بعده، لاقتبس آلف الحكم من حكمه و لأنغيت آلف الأبيات من أبياته في الغطرسة والفتى والإغراء والتملق و...»^(٦٧). ثم يختتم دراسته بقوله:

«لولا شعر سعدي وأبيه لذهب نصف أدب الشرق وثلث أدب العالم»^(٦٨).

وغمي عن البيان أن مثل هذه الأحكام المبالغ فيها أو القاسية قد تجاوزها الزمن، وأنها لا تتفق وغاية الأدب المقارن، الذي يدعو إلى التخفيف من التعصب الأعمى للأدب القومي والتخلص من وهم التفوق على الآخر و....

— تجلي أوصاف إمام علي (ع) در أدب فارسي^(٦٩) = تجلي صفات الإمام علي (ع) في الأدب الفارسي، يد الله طالشى: والكتاب ليس من الأدب المقارن في شيء، فهو لا يعدو كونه محاولة لاستخراج أبيات من شعراء إيران ذكرت فيها بعض صفات الإمام (ع)، دون أن يشير إلى شخصية الإمام التاريخية والدينية والبطولية، التي من شأنها أن توفر مصدراً خصباً للمقارنة في الأدب الإسلامية.

— ايوان مدائن از ديدگاه دو شاعر نامي تازى وپارسى: بحترى و خاقاني (=ايوان المدائن من منظور شاعرين شهيرين البحترى العربى و خاقانى الإيرانى): وهو عنوان محاضرة ألقاها الكاتب عام ١٣٥٤ هـ / ش ١٩٧٥ في ملتقى الأبحاث الإيرانية الرابع في شيراز، ثم طبعها في كتاب يحمل العنوان ذاته عام ١٣٨٣ هـ / ش ٢٠٠٤، وفيه إضافات و زيادات كالشرح المنظوم والمنثور لقصيدة البحترى في وصف الإيوان.

والملاحظ أنه لا يوجد لدى المؤلف إلحاد علمي على تأطير ما كتبه في إطار الأدب المقارن. بعبارة أخرى إنه يقارن بين قصيدة البحترى وقصيدة خاقاني، ولكن دون تأطير نظري. فالأدب المقارن ليس هو الموازنة أو المقارنة البسيطة بين الظواهر الأدبية، ولكنه يقوم بدراسة الصلات الخارجية بين الأدب المختلفة، دون أن يتخذ من المقارنة هدفاً له.

٦٧—أنوار، ٧٧

٦٨—مس، ٧٨

٦٩—طهران، أمير كبير، ١٣٨٢ هـ ش.

— قرآن ومثنوي^(٧٠) (= القرآن الكريم و المثنوي)، بهاء الدين خرمشاهي وسيامك مختاری: وفي هذه الدراسة الضخمة يتناول الباحثان قضية الألفاظ والمعانی القرآنية في أبيات مثنوي المولوی، ويتحدثان عن التضمين والاقتباس والإلهام، وكلها من مظاهر التناص القرآني في المثنوي.

— خیام نامه^(٧١) (= كتاب الخیام)، محمدرضا قبیری: وفيه نجد حدیثاً عن قالب الرباعی وأصله — وهو أمر خلafi — كما فيه حدیث عن مصادر الأدب الخیامي، ومن أهمها أدب أبي العلاء المعري، ولكن هذا التأثر في رأي المؤلف لم يكن ليقلل من أصلالة الخیام الفنية.

— پندارهای یونانی در مثنوی^(٧٢) (= الأخيلة اليونانية في المثنوي)، فاطمة حیدری: وهو من الدراسات القليلة التي ظهرت في مجال الأبحاث الإيرانية-اليونانية، وهي تقوم على الكشف عن تشابه الفكر اليوناني والصوفي، وتتخذ من المثنوي محوراً للدراسة. وفي الكتاب حدیث عن التأثيرات المتباينة بين الثقافات وعن تسرّب الفكر اليوناني إلى العالم الإسلامي وإیران.

اقبال وده چهره دیگر^(٧٣) (= إقبال و عشر شخصيات أخرى)، محمد بقایی: وفي هذه الدراسة المنهجية يقارن المؤلف بين أفكار إقبال وعدد من الوجوه البارزة كھومیر والحلاج والسنائي والسمهوردي وجلال الدين الرومي والشيخ محمود الشبستري وكسروي وهرمان هیسه و محمد علي جناح وأنا ماري شیمل، ويزعم بأن كثيراً من هذه التشابهات جاءت نتيجة مصادفة^(٧٤).

— مار وکاج، سمبولهای جاودان درادیبات فارسی و زبانی^(= الحبة وشجرة الأرز): رمان خالدان في الأدبين الفارسي والياباني، ناهوکو تاواراتانی، طهران، نشر کشن، ١٣٨٥ هـ؛ تأثیر زبان فارسی بر زبان ازبکی^(= تأثیر اللغة الفارسية على اللغة الأزبكية)، عباسعلی وفایی، طهران، نشر بین المللی الهدی، ١٣٨٥ هـ؛

٧٠ طهران، نشر قطره، ١٣٨٣ هـ-ش.

٧١ طهران، نشر زوار، ١٣٨٤ هـ-ش.

٧٢ طهران، نشر روزنـة، ١٣٨٤ هـ-ش.

٧٣ طهران، انتشارات حکایت دیگر، ١٣٨٥ هـ-ش.

٧٤ راجع: بقایی، المقدمة، ص ١٣.

مقاييسه تطبيقى سهراب سپهري وجبران خليل جبران (= مقارنة تطبيقية بين سهراب سپهري وجبران خليل جبران)، مهدى رامشيني، طهران، فرهنگسرای ميردشتى، ١٣٨٥ هـ ش. وتناول المؤلف مواطن الشبه بين الأدبىين الفنانيين؛ عناصر فرهنگ و ادب ايرانى در شعر عثمانى از قرن ٩ تا ١٢ هـ ق (= عناصر الثقافة والأدب الإيرانيين في الشعر العثماني من القرن التاسع إلى القرن الثاني عشر للمهرة)، شادي آيدین، طهران، انتشارات أميركبير، ١٣٨٥ هـ ش؛ قرآن در مثنوى، مدخل (= القرآن في المثنوي، المدخل)، علي رضا ميرزا محمد، طهران، پژوهشگاه علوم إنسانی و مطالعات فرهنگی، ١٣٨٦ هـ ش/ ٢٠٠٧ م؛ از جبران تا سهراب (= من جبران إلى سهراب)، كريم فيضي، طهران، نشر ثالث، ١٣٨٦ هـ ش؛ الأدب المقارن: دراسات تطبيقية، علي صابری، طهران، انتشارات شرح، ١٣٨٦ هـ ش؛ ادبیات تطبيقی، با تکیه بر مقارنه بهار وشوقی (٧٥) (= الأدب المقارن، مقارنة بين بهار وشوقى ألمونوجا)، أبوالحسن أمین مقدسی: الجانب النظري في الكتاب ضعيف جدا، كما أن المقارنة التي أجراها المؤلف بين الشاعرين إنما تدور حول نزعه کل منها نحو العلم وتحصيله، وهي مقارنة بسيطة لا تخدم قضية التبادلات الأدبية والثقافية بين الشعبين العربي والإيراني.

— ادبیات ایران در ادبیات جهان (٧٦) (= الأدب الإيرانی بين الأداب العالمية)، أمیر إسماعیل آذر: يتعرض فيه المؤلف للجانبين النظري والتطبيقي، ولكنه لا يشير— لا من قريب ولا من بعيد — إلى تطور الأدب المقارن في أمريكا ولا حتى في فرنسا؛ غير أنه في الجانب التطبيقي يعالج مواضيع شيقة وأحياناً مكرورة، منها: رحلة القصص والأساطير الإيرانية إلى أوروبا؛ ألف ليلة وليلة وعشاق الأدب الغربيين؛ شهرة كليلة ودمنة ونوع حكاياته؛ دانتي وتأثره بالمصادر الشرقية و....

— تجلی قرآن وحدیث در شعر فارسی (٧٧) (= تجلی القرآن والحدیث في الشعر الفارسی)، سید محمد راستگو: والموضوع مطروق بكثرة في الأدب الفارسي، و

٧٥— طهران، ١٣٨٧ هـ ش.

٧٦— طهران، نشرسخن، ط٢، ١٣٨٧ هـ ش.

٧٧— طهران، انتشارات سمت، ١٣٨٧ هـ ش.

يحسن بالدارسين الإيرانيين أن يتناولوا في أعمالهم أثر القرآن والحديث الشريف في الأدب الفارسي الحديث والمعاصر.

— آلينه ى آفتاب^(٧٨) (= مرآة الشمس)، به كوشش بهمن نامور مطلق، أمير علي نجوميان وسعيد فيروز آبادي: والكتاب دراسة منهجية حول صدى شخصية الشاعر الصوفي مولوي وأعماله في الغرب.

وفي نهاية المطاف لابد من الإشارة إلى أبرز التحديات والعوائق التي ظلت وما تزال تحول دون نمو الأدب المقارن وازدهاره في إيران، وهي كما يلي:

١- ندرة عدد المتخصصين في الأدب المقارن في إيران، وإيكال تدريس هذه المادة الدراسية المعقدة إلى غير المتخصصين.

٢- تدريس الأدب المقارن في الجامعات الإيرانية في حيز محدود جداً من الساعات المقررة (ساعتان أسبوعياً).

٣- غياب أقسام خاصة للأدب المقارن في الجامعات الإيرانية، ووجود قصور واضح لدى الجامعيين والقائمين على الأمور في تحديد أهميته ودوره الراهن.

٤- غياب دورية فارسية متخصصة بالأدب المقارن^(٧٩)، وعدم اهتمام الدوريات الأدبية الفارسية بالنوادي النظرية للأدب المقارن إلا في القليل النادر.

٥- ضعف التسهيلات البحثية والمكتبة، وقلة المصادر المرتبطة بالأدب المقارن في المكتبات العامة والخاصة.

٦- غياب معهد وطني للأدب المقارن يجمع المقارنين والدارسين، ويوحد جهودهم ويرعاهم.

٧- غياب إيراني تام عن المؤتمرات الدولية للأدب المقارن، وغياب تام أو شبه تام عن الندوات والملتقيات الإقليمية حول قضايا الأدب المقارن.

٧٨- طهران، انتشارات علمي و فرهنگی، ۱۳۸۸ هـ.

٧٩- تصدر منذ عام ۱۳۸۶ هـ فصلية باسم أدبيات تطبيقي في جامعة جيرفت الحرة، ولكنها ما زالت في بداية طريقها الطويل، كما ظهرت في الأشهر الأخيرة من العام الإيراني المنصرم فصلية بعنوان: أدبيات تطبيقي، تصدرها جامعة الشهيد باهر بكرمان، والجلة تعنى بعلاقة الأدب الفارسي للأدب العربي، وقد كان عددها الأول مثمناً على الغث و السمين، ولكنها تبشر بمستقبل زاهر.

- ٨- ضعف التواصل العلمي أو انعدامه بين الدارسين والجامعيين الإيرانيين.
- ٩- افتقار الأدب الفارسي المقارن إلى نماذج مقارنة ذات أسس نظرية وعلمية واضحة.
- ١٠- انبعاث الدراسات المقارنة في إيران بتاريخية المدرسة الفرنسية، وسيطرة مفهوم التأثيرات الضيق على أذهان الباحثين الإيرانيين حتى اليوم، وعدم وقوف معظم هؤلاء على تطورات الأدب المقارن في العقود الأخيرة في الغرب.
- ١١- افتقار الأدب الفارسي المقارن إلى التقييم العلمي والنقد والمنبر المفتوح للحوار و... الخ.
- ويتبين من الاستعراض السابق أن الأدب الفارسي المقارن في وضع لا يحسد عليه، غير أن المرء يمكن أن يلاحظ تزايد الاهتمام بالدراسات المقارنة في الأعوام الأخيرة. ومثل هذا الحماس والتقدم الظاهري يجب أن لا يلهينا عن القيام بإزالة العوامل المتبعة والعوائق الموجودة.

أهم المصادر

- ١- آذرنوش، آذرناش، چالش میان فارسی و عربی، تهران، نشر نی، ١٣٨٥ هـ ش.
- ٢- ——، راههای نفوذ فارسی بر فرهنگ و زبان عرب جاهلی، تهران، نشر توسع، چاپ دوم، ١٣٧٤ هـ ش.
- ٣- آذرنوش، آذرناش، «التعامل التكافي بين الفارسية والערבية، بحث في المعرفات»، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية لغة العربية وآدابها، الربيع والصيف ١٣٨٥ هـ ش، العدد ٥، السنة الثانية، ١٣٨٦ هـ ش، صص ١٦٣-١٧٣.
- ٤- ابراهيمي حريري، فارس، مقامه نويسی بر ادبیات فارسی وتأثیر مقامات عربی در آن، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٤٦ هـ ش.
- ٥- اسلامی ندوشن، محمد علی، آواهـا و آیهـا، تهران، نشر قطره، چاپ پنجم، ١٣٨٧ هـ ش.
- ٦- انوار، امیر محمود، سعدی و متنبـی، تهران، انتشارات انوار دانش، ١٣٨٠ هـ ش.
- ٧- ——، ایوان مدائـن از بیدگـاه بو شاعر نامـی تازـی و پارـسـی: بـحرـی و خـاقـانـی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ١٣٨٣ هـ ش.

- ٨- بقائی (ماکان)، محمد، اقبال و ده چهره بیگر، تهران، انتشارات حکایت بیگر، ۱۳۸۵ هـ ش.
- ٩- بهنام، جمشید، ادبیات تطبیقی، تهران، نشر بی تا، ۱۳۴۲ هـ ش/ ۹۵۳ م.
- ١٠- «تلاشی بی نظیر در عرصه ادبیات تطبیقی»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، شماره ۴۶، مرداد و شهریور ۱۳۸۰ هـ ش، ۴-۱۷.
- ١١- حبیدی، جواد، برخورد اندیشه ها، تهران، نشر توسعه، ۱۳۵۶ هـ ش/ ۹۹۷ م.
- ١٢- ———، از سعدی تا آراغون، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۳ هـ ش.
- ١٣- زرین کوب، عبدالحسین، آشنایی با نقد ادبی، تهران، نشر سخن، چاپ سوم، ۱۳۷۴ هـ ش.
- ١٤- ———، از کوچه رندان، شرکت سهامی کتابهای جیبی، چاپخانه زیبا.
- ١٥- ———، یادداشتها و اندیشه ها، به کوشش عنایت الله مجیدی، تهران، ۱۳۵۱ هـ ش.
- ١٦- ———، نه شرقی نه غربی - انسانی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۳ هـ ش.
- ١٧- ———، رفتر ایام، تهران، انتشارات علمی، چاپ چهارم، ۱۳۷۸ هـ ش.
- ١٨- ———، نقش بر آب، تهران، نشر سخن، چاپ سوم، ۱۳۷۴ هـ ش.
- ١٩- زنگی نامه و خدمات علمی و فرهنگی جواد حبیدی، ویراستار: امید قبری، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰ هـ ش.
- ٢٠- دامادی، محمد، مضامین مشترک در ادب فارسی و عربی، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۱ هـ ش.
- ٢١- ساجدی، طهمورث، از ادبیات تطبیقی تا نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۷ هـ ش.
- ٢٢- ستاری، جلال، پیوند عشق میان شرق و غرب، تهران، وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۴ هـ ش.
- ٢٣- سجادی، سید جعفر، نقد تطبیقی ادبیات ایران و عرب، تهران، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۹ هـ ش.

- ٢٤- سیاح، فاطمه، نقد وسیاحت (مجموعه مقالات و تقریرات)، به کوشش محمد گلبن، تهران، نشر نوس، ۱۳۵۴ هـ ش.
- ٢٥- شفیعی کلنی، محمد رضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، نشر آکادمی، چاپ ششم، ۱۳۷۵ هـ ش.
- ٢٦- شادمان، سید فخر الدین، «روابط و تأثیرات ادبی»، یغما، السنة ٦، العدد ٤، ۱۳۳۲ هـ ش، صص ۱۲۹-۱۳۵.
- ٢٧- صنعتی نیا، فاطمه، مأخذ قصص و تمثیلات مثنوی های عطار نیشابوری، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۶۹ هـ ش.
- ٢٨- طالشی، یدالله، تجلی اوصاف امام علی (ع) در ادب فارسی، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۸۲ هـ ش.
- ٢٩- فرشید ورد، خسرو، درباره ادبیات و نقد ادبی، تهران، انتشارات امیرکبیر، چاپ چهارم، ۱۳۸۲ هـ ش.
- ٣٠- فایشتاین، اولریش، «التأثير والتقليد»، تر. مصطفی ماهر، فصول، العدد الثالث، المجلد الثالث، الجزء الأول، ۱۹۸۳م، صص ۲۵-۱۸.
- ٣١- قبری، محمد رضا، خیام نامه، تهران، نشر زوار، ۱۳۸۴ هـ ش.
- ٣٢- الکک، فیکتور، تأثیر فرهنگ عرب در اشعار منوچهری دامغانی، بیروت، دارالمشرق، ۱۹۸۶م.
- ٣٣- نجفي، ابوالحسن، «ابدیات تطبیقی چیست؟»، ماهنامه آموزش و پژوهش، العدد ٧، المجلد ٤١، ۱۳۵۱ هـ ش، صص ۴۳۵-۴۴۸.
- ٣٤- ندا، طه، الأدب المقارن، بیروت، دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة، ۱۹۹۲م.